

530° Livraison.

3º Période. Tome Vingt-sixième.

1er Août 1901.

Prix de cette Livraison: 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

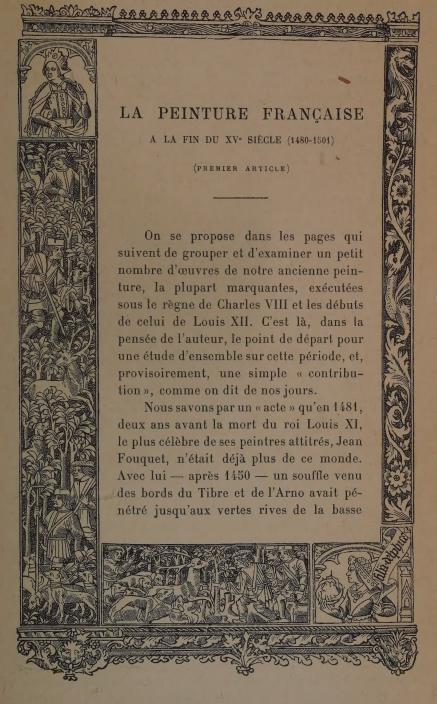
### TEXTE

- I. LA PEINTURE FRANÇAISE A LA FIN DU XV° SIÈCLE (1480-1501) (1° article), par M. Camille Benoît.
- II. Notes de critique iconographique: Le prétendu graveur italien Gasparo Reverdino (197 article), par M. Henri Bouchot.
- III. LE PREMIER SALON DU XX SIÈCLE (4º et dernier article), par M. Maurice Tourneux.
- IV. L'ISLAM MONUMENTAL DANS L'INDE DU NORD (2º article), par M. Robert d'Humières.
  - V. LES ORIGINES ET LE DÉVELOPPEMENT DU TEMPLE GREC (4° et dernier article), par M. Henri Lechat.
- VI. -- L'ÉGLISE COLLÉGIALE DE CHAMPEAUX, par M. Pierre Gusman.
- VII. LES SALONS ANGLAIS, par M. Henri Frantz.
- VIII. CORRESPONDANCE DE BELGIQUE, par M. Henri Hymans.
  - IX. BIBLIOGRAPHIE: Franz yon Lenbach, Franz Stuck et Albert von Keller, par M. A. M.

#### GRAVURES

- La Peinture française à la fin du xv° siècle : Le Portement de croix, la Crucifixion, la Mise au tombeau (1485) (Eglise Saint-Antoine, Loches); Portrait de Charles-Orlant, dauphin du roi Charles VIII (1494); La Légende de saint Sébastien : le gouverneur Cromatius et son fils Tiburcien assistant à la destruction de leurs idoles par Sébastien et le prêtre Polycarpe; Après le martyre de saint Sébastien; Le Crucifiement (Palais de Justice, Paris).
- Les Alchimistes, par G. Reverdinus.
- Portraits, par Philippe de Champaigne (coll. de M<sup>mo</sup> la marquise de Valori): héliotypie Fortier-Marotte, tirée hors texte.
- M<sup>no</sup> Brongniart, baronne Pichon, par M<sup>no</sup> Vigée-Lebrun (coll. de M<sup>no</sup> Adam-Pichon), gravure au burin, par M. E. Chiquet, tirée hors texte,
- Les Salons de 1901: Portrait de M<sup>m</sup> Waldeck-Rousseau, par M. Dreyfus-Gonzalez (Société des Artistes français), en lettre; Misère humaine, dessin par M<sup>m</sup> de Roode Heyermans (Société Nationale des Beaux-Arts); L'Indo-Chine à la Fête des Fleurs (Exposition Universelle), dessin par M. Paul Renouard (ibid.); Croquis de chats, dessins par M. Jean-Jacques Rousseau (ibid); Antique et moderne, groupe en marbre par M. Jean Boucher (Société des Artistes français); Dans la mine, haut-relief en plâtre, par M. Constantin Meunier (Société Nationale des Beaux-Arts); Le Froid, groupe en bronze, par M. Roger-Bloche (Société des Artistes français); Dessin de M. Morisset pour son tableau « La Rue de Paris à l'Exposition » (Société Nationale des Beaux-Arts), en cul-de-lampe.
- Portrait, par M. Ernest Laurent, lithographie originale de l'artiste, d'après son tableau (Salon de la Société des Artistes français), tirée hors texte.
- Promenade après la course de taureaux, par M. I. Zulaoga (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- Pluie d'orage à l'Exposition, dessin par M. Paul Renouard (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts): photogravure tirée hors texte.
- Victor Hugo, statue en marbre, par M. Auguste Rodin (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) : photogravure tirée hors texte.
- L'Islam monumental dans l'Inde du Nord; Mihrab principal de la mosquée d'Akbar, à Futtehpore-Sikri (fragment), encadrement de page; Tombeau de l'empereur d'Humayoun, à Delhi; L'Acropole de Futtehpore-Sikri; Pilier du Diwan-i-Khas, à Futtehpore-Sikri; La Grande mosquée d'Akbar, à Futtehpore-Sikri; Porte triomphale de la mosquée d'Akbar, à Futtehpore-Sikri.
- Les Origines et le Développement du temple grec : Types archaïques de chapiteaux ioniques ; Plans, élévations, coupe, vue perspective de chapiteaux ioniques.
- L'Église collégiale de Champeaux : Stalle du chœur (xvi\* siècle), en lettre ; L'église de Champeaux (vues extérieure et intérieure) ; Trois miséricordes de stalles (xvi\* siècle),
- Les Salons anglais de 1901: L'Enchantement de la forêt, par M. Wilfrid de Glehn (Royal Academy); « New Lamps for old », par M. Joseph E. Southall (New Gallery).
- Portrait de Th. Mommsen, par M. F. von Lenbach; La Guerre, par M. F. Stuck (Nouvelle Pinacothèque, Munich).

Les planches: Portraits d'après Ph. de Champaigne, M<sup>lle</sup> Brongniart, Promenade après la course de taureaux et Portrait d'après M. E. Laurent, doivent être placées dans la livraison précédente, p. 8, 10, 42 et 54.



Loire, en ce « Jardin de France » dont l'antique cité de saint Martin était la capitale. Par bonheur, si le studieux pèlerin du grand Jubilé, si le portraitiste tourangeau déjà apprécié et accueilli avec faveur à Rome, avait subi, en traversant la Toscane et l'Ombrie, le charme des suaves haleines de la Primavera, l'indépendance de son goût n'en fut pas atteinte : non transformé, plus riche seulement et plus mûr, il revint au sol natal avec des vues élargies, un esprit fidèle à son fonds-propre sous l'ornement d'une parure nouvelle ; et les fruits de sa maturité, moins âpres sans doute, gardèrent néanmoins toute la saveur du terroir.

Après lui, au moment où nous nous plaçons, les brises d'Italie soufflèrent plus fréquentes, plus tièdes aussi et plus parfumées, vers les régions de la Loire et de la Seine, jusqu'à devenir amollissantes, énervantes même. Ce fut, par une prise de possession insensible, la revanche des vaincus sur le terrain des arts; ce fut la consommation d'un trop délicieux esclavage, en attendant les tristesses de l'abdication... Dans la période de transition qui nous occupe, rien n'est encore aliéné de notre patrimoine; le plus souvent, un accord exquis, une harmonie parfois adorable, s'opèrent entre les qualités natives des deux races d'artistes. Par Fouquet — touchant souvenir de voyage — quelque chose nous avait été apporté de la première génération des quattrocentisti, un reflet du doux maître de Fiesole et de la chapelle de Nicolas V, un avant-goût du disciple de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, et du Palazzo Riccardi. Maintenant, ce sont les échos de nouvelles et plus brillantes renommées qui nous parviennent: non seulement celles des descendants directs des deux maîtres précédents, tels que Domenico Ghirlandajo, mais aussi celles des subtils élèves d'un autre Frère, plus émancipé dans son art et dans sa vie, celles des continuateurs profanes du profane Filippo Lippi. Puis, avec leurs grands successeurs, la religion italienne, à qui suffisaient d'abord quelques chapelles françaises, envahit presque toute l'église nationale ; c'est à peine si elle lui laisse le portrait. La piété simple des premiers temps, l'admiration indépendante et fière, ont dégénéré peu à peu en une foi aveugle, en une servile superstition... Comment l'idolâtrie, comment le fétichisme n'eussent-ils pas supplanté le sage et libre culte, alors que les dieux en personne, quittant l'Olympe, descendaient des Alpes vers nous?...

Ainsi nous arrivons, enfin, à cette décevante école de Fontainebleau, à l'excès de ses élégances, à la mièvrerie de ses grâces; la contagion a gagné le Nord même, elle nous enveloppe de toutes parts. C'est ici la limite extrême, déjà dépassée, du champ assigné à cette étude. Il nous faut revenir sur nos pas.

I

#### COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE

Donc, entre Louis XI et François Ier, ou, pour mieux dire, entre Jean Fouquet et les débuts de l'école de Fontainebleau, il y eut place, en France, pour bien des nouveautés de prix. Pourtant, je parlais, en commençant, d'un « petit nombre » d'œuvres. C'est qu'en effet, d'une façon générale, les peintures françaises du xve siècle, celles de la seconde moitié tout aussi bien que de la première, semblent rares. Mais j'estime que ce n'est là qu'une apparence: celles-là sont rares, à vrai dire, dont l'origine est assez authentique, ou assez évidente, pour mériter d'être rangées sous cette désignation certaine. Pour la plupart des autres, le fait est que le véritable état civil se trouve dissimulé sous des noms d'occasion ou d'emprunt, le plus souvent flamands, voire même, quelquefois, allemands et italiens. Il y a donc lieu d'opérer, en ce cas, comme on a déjà tenté de le faire, avec bonheur parfois, pour les écoles primitives (hollandaise et germano-rhénane, par exemple) englobées jadis avec tous les Flamands - c'est-à-dire par des rapprochements convenables avec des pièces d'origine sûre, suivis de déductions méthodiques, d'établir soit des actes de naissance indubitables, soit de probables filiations. Plus tard, il y aura lieu de distinguer des catégories dans la masse, et, de même qu'on s'applique maintenant à ne pas confondre l'école de Bruges avec celle de Louvain, le groupe westphalien avec le groupe colonais, ou la tradition de Haarlem avec celle de Leyde, de même il faudra, de plus en plus, séparer nos peintres: avignonnais ou provençaux, entre autres, de ceux de la Touraine ou de la Bourgogne, du Centre ou de l'Ile-de-France, etc.

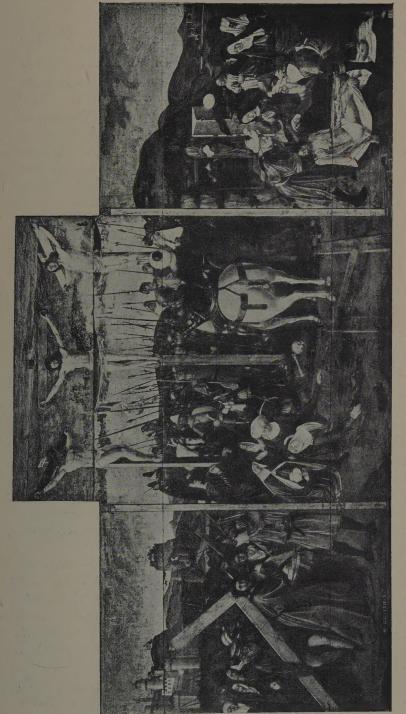
En attendant, voici une première liste de peintures françaises, exécutées pendant les vingt et quelques années qui suivirent la mort de Fouquet. Cette période, toute féconde, de transition et d'accroissement, représente la fin du xvº siècle et le commencement du xvıº; elle comprend les règnes de Charles VIII et de Louis XII (en partie), et nous mène à peu près jusqu'aux débuts de l'école dite de Fontainebleau, jusqu'à l'époque, environ, de la rupture manifeste de l'équilibre obtenu par nos maîtres quattrocentistes entre le goût national et les influences étrangères : rupture consommée aux

dépens du premier, et, parmi les secondes, consacrant la prépondérance -- pour un temps définitive -- de l'art transalpin.

L'énumération suivante est faite selon l'ordre chronologique: fixé, pour quelques pièces dûment datées qui servent de jalons dans ce classement; approximatif pour les autres.

La première peinture française d'importance, et, si je ne me trompe, la première qui se rencontre pourvue d'une date, depuis la mort de Fouquet, est le retable de Loches (1485). Il figura en 1890 à l'Exposition rétrospective de Tours; il y fut installé sur le maîtreautel même de l'ancienne chapelle des Jésuites, construite à la fin du xviie siècle, et devenue au xixe — jusqu'en 1858 — la paroisse Saint-François de Paule. Depuis, ce triptyque a repris le chemin de l'église Saint-Antoine de Loches : c'est une Crucifixion, vue après le coup de lance, et encadrée par un Portement de croix à gauche, une Mise au tombeau à droite; ces volets sont fixés à la composition centrale par deux colonnettes à chapiteau corinthien, qui forment en même temps séparation. Comme le Saint Sébastien d'Andrea Mantegna, perdu et compromis dans sa conservation au fond d'une obscure chapelle de l'Auvergne, le retable de Loches se trouve en piteux état, et n'a guère été respecté au cours de ses vicissitudes plus que quatre fois séculaires. Les quatre panneaux horizontaux dont l'assemblage compose sa charpente étaient déjà fort endommagés et disjoints lors de leur voyage à Tours. Le plus haut d'entre eux, qui dépasse les ailes de près d'un décimètre et forme créneau au-dessus de la partie centrale (large, ainsi que chaque volet, d'un peu plus de 0<sup>m</sup>87, et haute de 1<sup>m</sup>43), a particulièrement souffert des injures du temps, peut-être de celles des hommes, de leur incurie et de leur barbarie, en tout cas ; c'est là, pourtant, que se voit l'admirable figure du Sauveur agonisant, dont le noble style fait pressentir le Christ qui allait figurer dans certaine Cène de Sainte-Marie des Grâces 1. L'opération du « parquetage », sinon une restauration en règle, s'imposait déjà il y a onze ans. Qu'a-t-il dû advenir, depuis, de cette œuvre maîtresse, où s'ordonne, dans une vaste composition, tout un peuple de figures? Et combien de temps encore restera-t-elle reléguée dans une retraite obscure, soustraite à l'étude et à l'admiration des connaisseurs, et - qui sait? — destinée à disparaître bientôt? Comme il serait intéressant de la comparer à deux œuvres du même ordre, mais plus célèbres,

<sup>1.</sup> Léonard, en 1485, commençait à peine à se préparer à l'exécution de son chef-d'œuvre, condamné à la ruine presque totale... Les influences de l'Italie du Nord sont d'ailleurs visibles dans le tableau de Loches,



LE PONTEMENT DE CROIX, LA CRUCIFIXION, LA MISE AU TOMBEAU, PRINTURE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE (1483) (Église Saint-Antoine, Loches ) - D'après l'Album de l'Exposition de Tours (Tours, Pérical, édit.).

l'une antérieure d'une trentaine d'années, l'autre postérieure de plus d'un lustre! La première est la quatorzième miniature de J. Fouquet, à Chantilly, le Jésus crucifié du livre d'Heures d'Étienne Chevalier, par laquelle on mesure le chemin parcouru et le progrès accompli. La seconde est la petite Crucifixion de Memling, à Budapest, dont les volets sont à Vienne, représentant également, à gauche, le Portement de croix, et, à droite, au lieu d'une Mise au tombeau, une Résurrection; en rapprochant cette œuvre, conçue dans la dernière manière du maître flamand, du retable de Loches, on sera frappé — en même temps que des similitudes singulières dans le choix du sujet, l'ordonnance des figures et l'agencement architectural de l'ensemble — de la supériorité du maître tourangeau sur celui de Bruges, bien que son œuvre ait précédé de plusieurs années celle de ce dernier.

Le Louvre possède deux précieux portraits, accompagnés de saints patrons, de Pierre II, duc de Bourbon, et de sa femme, Anne de Beaujeu. Ils sont datés de 1488, et furent exécutés, par conséquent, trois ans après le retable de Loches, dont ils n'ont pas la valeur, bien que leurs mérites documentaires et artistiques soient à considérer. Nous y reviendrons pour un examen approfondi. A Tours encore, en 1890, fut exposé aussi un petit portrait d'enfant, peint six ans après les précédents, en 1494 : c'est celui, ainsi que le relate l'inscription, de Charles-Orlant, Dauphin de Charles VIII, Roy de France, âgé de xxvi mois. C'est le « fanciullo piccolo bambino» cité par l'anonyme de Morelli, « avec la barrette blanche à la francaise par-dessus le bonnet, et le chapelet en main ». Si l'abandon de ce portrait, compris dans les bagages que Charles VIII sacrifia à Fornoue, put contribuer à assurer la victoire de l'aventureux roi de France, son cœur paternel ne dut pas moins saigner, d'avoir ainsi perdu le souvenir touchant de ce fils aîné qu'il allait pleurer une seconde fois, dès son retour, ayant déjà connu le deuil de deux enfants prématurément enlevés. Comment l'image du petit prince, après le pillage, fut-elle portée de la tente royale à Venise, et se trouva-t-elle, en 1532, au palais de messire Andrea di Oddi? Comment, de là, revint-elle en son pays natal, et quand? Autant de questions auxquelles il n'est pas de réponse possible présentement... Tout ce qu'on peut souhaiter, c'est que le pauvre « enfantelet », si ballotté par le flux et le reflux de l'histoire, trouve un jour, en compagnie du retable de Loches, dans l'ancienne demeure de nos rois, aux bords du fleuve qui l'a vu naîtré, un refuge naturel et

définitif, à l'abri des courants, des remous et des tourbillons. C'est probablement après cette date de 1494 qu'il convient de placer le panneau (sans doute un feuillet de diptyque): *Une dona*trice sous le patronage de sainte Madeleine, qui figura l'an dernier



PORTRAIT DE CHARLES-ORLANT, DAUPHIN DU ROI CHARLES VIII
PEINTURE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE (1494)
D'après l'Album de l'Exposition de Tours (Tours, Péricat, édit.).

au pavillon belge de l'Exposition Universelle, avec d'autres pièces plus importantes, la plupart provenant de la collection Somzée. Cette pièce, remarquée des connaisseurs pour son caractère français, nous amène, par des rapports d'une parenté frappante, au célèbre triptyque de Moulins, qu'on a pu voir aussi, l'an passé, mais sur la

rive droite de la Seine!. Exposée déjà au Trocadéro en 1889, avant de figurer au Petit Palais en 1900, l'œuvre charmante, énigmatique, qui n'a jamais cessé d'offrir un aliment à notre admiration, à notre curiosité toujours grandissantes, vient de repartir, au grand regret de ses dévots parisiens de plus en plus nombreux, vers la sacristie de la cathédrale de Moulins. Là, pour la première fois, j'àvais eu le bonheur de la voir, parmi des visiteurs clairsemés, dans l'intimité et le silence de l'édifice moins profane qui lui fut assigné pour demeure, sans doute, par sa destination originelle. Nous y retrouvons, vieillis d'une dizaine d'années, Pierre de Bourbon, et sa femme, Anne de Beaujeu, accompagnée cette fois de sa fille Suzanne. Cette dernière, en effet, était née en 1491, et l'âge qu'elle porte, sept à huit ans, confirmant celui des parents, nous permet, à un ou deux ans près, de dater le triptyque de Moulins de 1498 au plus tôt, de 1500 au plus tard. Nous verrons, dans une étude plus détaillée, l'époque donnée par les caractères d'art concorder avec cette hypothèse chronologique, qui confine à la certitude.

Il faut enfin rattacher aux deux volets de 1488 un dernier portrait d'une date certainement postérieure: il figurait, sous le nom de Jeanne la Folle — avec attribution à Holbein, — dans la vente de la collection du prince Pierre de Bourbon et Bourbon, duc de Durcal, qui eut lieu en 1890. D'après les détails du costume, le caractère de la peinture et la provenance établie de longue date, il est plus que probable qu'on se trouve là en présence d'une princesse de la maison de Bourbon. L'œuvre, d'ailleurs, n'a pas quitté Paris, où elle fut adjugée, lors de la vente, à un amateur d'une complaisance heureusement éprouvée. Elle est, en tout cas, bien française d'origine.

C'est ici le lieu de parler d'un petit teuillet de diptyque, page qui précède et prépare le chef-d'œuvre de Moulins, préface qui doit, comme date, s'intercaler entre lui et le petit portrait, indûment baptisé Jeanne la Folle, dont il vient d'être question. Cette charmante image de piété représente La Vierge et l'Enfant Jésus servis et adorés par quatre angelots. J'avais eu la bonne fortune, en 1892, de la voir à Londres : elle me semblait alors pouvoir se relier aux dernières productions de Fouquet ou de son école, et j'en fis la remarque au rédacteur du catalogue de l'Exposition des maîtres flamands dits primitifs, parmi lesquels elle figurait (Burlington Club) — ce qui donna lieu à une rectification. Ce fragment d'une œuvre

<sup>1.</sup> Reproduit dans la Gazette des Beaux-Arts, 3e pér., t. XXIV, p. 389.



PH. DE CHAMPAIGUI PINK



bien française n'est pas de Fouquet : il lui est postérieur ; il est sans doute de la première manière d'un de ses successeurs les plus qualifiés, — le maître de Moulins ou le maître aux Anges.

Peut-être pourrait-on encore mentionner, avant de clore cette



LA LÉGENDE DE SAINT SÉBASTIEN ; LE GOUVERNEUR CROMATIUS
ET SON FILS TIBURCIEN ASSISTANT A LA DESTRUCTION DE LEURS IDOLES
PAR SÉBASTIEN ET LE PRÈTRE POLYCARPE
PEINTURE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE (FIN DU XV° SIÈCLE?)

liste, deux autres peintures françaises, fort inégales d'importance, mais qui ont dû être exécutées à une date assez rapprochée, peu après 4501: la première, qui forme un ensemble intact, est le retable de Bourg, La Vie de saint Jérôme, provenant de la fameuse église de

Brou; la seconde, qui n'est qu'un fragment, fait partie de notre collection du Louvre (n° 1005), et représente *Une Abbesse agenouillée devant un prie-Dieu*.

Je tiens maintenant à citer, pour mémoire, un certain nombre d'œuvres de cette période qui ont pris naissance sur le sol français, mais qui se rattachent plus particulièrement aux écoles du Nord, soit à cause de la situation géographique de leur lieu d'origine, placé en dehors de la sphère d'action des maîtres du Centre, soit parce que leurs auteurs nomades sont venus au monde dans les Pays-Bas, sur les bords de la Meuse, de l'Escaut ou du Rhin, ou bien ont reçu leur éducation et fait leur apprentissage chez des maîtres issus de ces mêmes régions.

Peinte peu avant 1480 — je suis toujours un ordre chronologique, autant que possible, — la Translation d'une châsse, du musée de Chantilly, est contemporaine des dernières années de Fouquet. Elle appartient à la Flandre française, et relève de cette école de Valenciennes qui produisit les merveilleux panneaux de la Vie de saint Bertin, provenant de Saint-Omer, école dont Simon Marmion fut le chef attitré, plus célèbre, malheureusement, par ce qui nous reste des louanges de ses contemporains, que par les effets d'une admiration authentique. Si, comme le croit M. F.-A. Gruyer, il s'agit du transfert à Bouvignes des reliques de sainte Perpétue, sous les auspices de Charles le Téméraire, rien d'étonnant à ce que l'œuvre soit franco-flamande ou bourguignonne; à lui seul, d'autre part, le caractère des têtes, non moins que la conception et l'exécution de l'ensemble, témoignerait que cette belle composition n'est pas de la main d'un Flamand pur 1.

Passons à deux œuvres capitales, exécutées dans l'Île-de-France,

4. La même remarque s'appliquerait à un autre tableau de Chantilly qui rentre tout à fait dans notre période et dans le cadre de cette étude, le portrait du cardinal Charles de Bourbon, le frère ainé du duc Pierre II. La facture de cette œuvre franco-flamande a des traits communs avec celle de Memling, et l'âge du prélat, qui paraît être aux approches de la cinquantaine, la date d'entre 1480 et 1484, au moins. Il en existe une excellente réplique au Musée germanique de Nuremberg, où elle figurait (catalogue de 1886, n° 22) sous le nom de Hugo van der Goes, assez peu justifié en l'espèce. Cette réplique est un peu plus grande — deux centimètres dans les deux sens — que le panneau de Chantilly. C'est par erreur, et confusion avec elle, je pense, que M. F.-A. Gruyer, dans son catalogue détaillé (La Peinture à Chantilly: Écoles étrangères, p. 216), parle « d'une reproduction au musée de Stuttgart, attribuée à l'école de van Eyck ». J'ai visité récemment ce musée sans la rencontrer, et je n'en trouve pas trace dans le plus récent catalogue.

à Paris même, on peut dire, mais toutes deux pénétrées d'influences franchement néerlandaises, et postérieures à 1480 1. De la première



LA LÉGENDE DE SAINT SÉBASTIEN : APRÈS LE MARTYRE PEINTURE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE (FIN DU XV° SIÈCLE?)

en date, une Légende de saint Gilles, nous n'avons que deux panneaux, fragments détachés d'un ensemble et non encore réunis, bien 1. Les mêmes influences mixtes se rencontrent dans une œuvre d'un niveau

que tous deux à Londres (l'un à la National Gallery, l'Épisode de la biche blessée, provenant de la collection de lord Northbrook; l'autre, chez un amateur, la Messe de saint Gilles). Cette dernière scène se passe dans le chœur de Saint-Denis, au maître-autel, près du monument du roi Dagobert; la précision de tous les détails est telle, que l'œuvre n'a pu être exécutée que sur place. De même, dans la grande Crucifixion du Palais de Justice, où figurent deux rois de France, Charlemagne et saint Louis, l'exacte reproduction de la Seine, avec ses quais et leurs monuments, indique une naissance parisienne, malgré l'allure néerlandaise de tel ou tel personnage du second plan; et ce certificat d'origine est confirmé d'une façon frappante par le style tout particulier des personnages royaux, le saint Louis surtout. Quel malheur que cette page, de premier ordre et de toute importance, reste, plus que jamais, soustraite à l'admiration, à l'étude des connaisseurs, reléguée dans un lieu, sous une lumière et à des hauteurs qui en rendent impossible l'abord, la vue, et même la reproduction !... Car il n'en existe pas — que le lecteur en juge de bonne photographie, et il serait plus que difficile d'en faire une quelconque dans les conditions actuelles! L'occasion favorable de l'Exposition de 1900 n'a pu avoir raison d'incompréhensibles « fins de non recevoir ». Ce serait une histoire édifiante à écrire que celle de cette conspiration obstinée, invraisemblable, d'inintelligences et d'indifférences, pour ne pas dire ce concert de mauvais vouloirs, contre lesquels rien n'a pu prévaloir jusqu'ici. Il est inimaginable qu'on doive se heurter à de telles et si longues résistances, à des refus d'esprit si borné, quand il s'agit d'élucider tant de points de première importance dans l'histoire difficile, et si obscure encore, de l'art national de ce pays2.

fort inférieur, du reste, à celui des précédentes, mais de date plus avancée : c'est une suite de quatre panneaux, La Légende de saint Sébastien, appartenant à la maison Agnew de Londres.

- 1. C'est aussi le cas d'un panneau du Louvre une Déposition de la première moitié du xv° siècle (n° 998 du catalogue sommaire), provenant de Saint-Denis dont le fond représente l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, la Sèine, le Louvre avec ses grosses tours, et la butte Montmartre.
- 2. C'est à dessein, pour des raisons chronologiques ou autres, que j'ai omis, dans cette énumération, quelques pièces du Louvre: la petite Vierge cintrée encore un feuillet de diptyque (n° 1001\*, acquise en 1892), laisse voir un manque d'aisance et des influences flamandes antérieures à l'époque de notre étude, et qui la font contemporaine de Fouquet; la Dame aux pensées, cette effigie d'une recherche d'arrangement et de ton si curieuse et raffinée (n° 1000), rentre plutôt dans le domaine de la miniature et du bibelot.

Ce rapide exposé était la préparation nécessaire des considérations et études qui vont suivre. Les grandes lignes esquissées permettent une mise en place plus exacte du détail. Maintenant, nous pouvons nous arrêter plus longuement à quelques-unes des



LE CRUCIFIEMENT, PEINTURE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE (XV° SIÈCLE)
(Palais de Justice, Paris.)

œuvres de la série précédemment établie. Nous choisirons les plus significatives et les plus belles, celles qui se prêtent le mieux aux lumineux rapprochements, aux leçons efficaces. Nous aurons à insister, tout spécialement, sur le groupe d'artistes qui travaillèrent pour le compte du duc et de la duchesse de Bourbon, ou qui furent au service d'autres membres de cette famille. Nous nous occuperons surtout du plus éminent d'entre eux, le maître de Moulins.

CAMILLE BENOIT

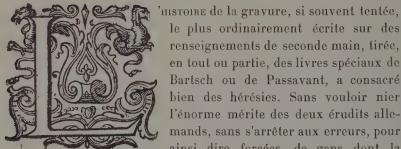
(La suite prochainement.);



## NOTES DE CRITIQUE ICONOGRAPHIQUE

#### LE PRÉTENDU GRAVEUR ITALIEN GASPARO REVERDINO

(PREMIER ARTICLE)



le plus ordinairement écrite sur des renseignements de seconde main, tirée, en tout ou partie, des livres spéciaux de Bartsch ou de Passavant, a consacré

bien des hérésies. Sans vouloir nier l'énorme mérite des deux érudits allemands, sans s'arrêter aux erreurs, pour ainsi dire forcées, de gens dont la

tâche s'étend à des œuvres et à des époques si diverses, parfois sans lien entre elles, il n'est point inutile de vérifier leurs dires et de surveiller leurs affirmations ou leurs hypothèses. Je ne parle point ici du travail identique au leur, mais plus récent, publié par Robert-Dumesnil, sur les graveurs de l'école française 1. Ce dernier, comme tous ceux d'ailleurs qui allaient écrire sur la question, s'était orienté dans le sens de Bartsch, lui avait emprunté ses classifications, ses idées, son genre un peu suranné de descriptions, sans oser beaucoup le contredire ni le critiquer. Comprise de cette façon, l'érudition d'art constitue une sorte de rapsodie hiératique, où les phrases, répétées par les successives générations,

1. Le Peintre-Graveur français, 11 vol. in-8°. Paris, Warée; Mme Huzard, 1835.

103

dissimulent l'indigence des faits et des arguments sûrs. De proche en proche, les opinions risquées se transmettent, et lorsqu'elles se sont installées rien au monde n'est plus malaisé à reprendre. Quelquefois même il est impossible de remonter à l'origine d'une attestation erronée. Bartsch a, pour sa part, propagé quantité de menus faits, empruntés par lui à ce qu'il nomme les « auteurs modernes », et qui, à l'abri de son autorité et de sa science, sont devenus pour les écrivains d'art paroles d'Évangile. Que sont les auteurs modernes dont parle Adam Bartsch? Né en 1757, mort en 1821, ayant composé son Peintre-Graveur aux environs de 1800, Bartsch ne peut entendre par là qu'Orlandi, Gori, Mariette et Zani. De ces auteurs spéciaux, Orlandi avait publié, en 1717, son Abecedario; Gori, en 1771, ses Notizie istoriche degl' intagliatori; Mariette n'avait rien laissé d'imprimé, et Zani était un contemporain immédiat de Bartsch. Or, si l'on prend peine de vérifier les affirmations d'Orlandi et de Gori, on s'aperçoit vite que tous deux se contentent assez légèrement, même en ce qui concerne les Italiens dont ils pouvaient plus facilement connaître l'histoire. Orlandi, par exemple, et, après lui, Gori, sur une apparente ressemblance de manière, sur l'examen rapide et inattentif de soi-disant conformités, font d'un artiste graveur du xviº siècle, signant ses planches Ge Reverdinus, un Gasparo Reverdinus, « probablement padouan », dont le talent médiocre se pouvait classer entre Jules Bonasone et Augustin Vénitien. Allant plus loin, Orlandi croyait apercevoir, dans un délié ornemental du monogramme employé par l'artiste, un o final, et de Reverdinus faisait Reverdino. Rien d'autre, car de ce Reverdino nul auteur ancien ne parla jamais.

L'opinion exprimée par Orlandi, puis par Gori en trois lignes, devint vite classique. Mariette lui-même, qui a de la perspicacité, ne la contredit pas. Ni les uns ni les autres ne démêlent que cette signature Ge. Reverdinus ne peut raisonnablement figurer une abréviation de Gasparo pour le prénom. Cette anomalie, ce non-sens, qui tantôt gênera certains hommes réfléchis, n'arrête guère Adam Bartsch; elle n'avait point non plus surpris l'abbé Zani. L'un et l'autre répétent religieusement les légèretés d'Orlandi et de Gori. Nul ne s'avise de vérifier les monogrammes ni les signatures pour y voir le Reverdino et y constater la possibilité du Gasparo. Car enfin, le plus souvent, l'artiste signe Ge Re., jamais Ro. Donc, avec Bartsch, l'erreur se consacre; Reverdinus ou Reverdino est de Padoue<sup>1</sup>; son

<sup>1.</sup> Il est impossible de démêler d'où provient cette affirmation.

dessin est médiocre, sa taille du cuivre assez modeste. « On a dit de lui qu'il avait gravé sur bois. » Qui est cet on? Bartsch ne le précise pas, et c'est un grand tort, car celui qui lançait cette assertion savait mieux que d'autres vraisemblablement qui était Reverdino. Toutefois, Bartsch, qui n'a jamais vu d'estampe sur bois signée du monogramme ou du nom, s'inscrit en faux contre cette affirmation; c'est donc que Reverdino, graveur sur cuivre de Padoue, et graveur très ordinaire, mais dont les épreuves sont rares, n'a pas gravé sur bois. Les copistes de Bartsch n'en démordront pas.

Avant ainsi pris sa place, si petite qu'elle fût, dans le Peintre-Graveur, bréviaire de l'iconographie, Reverdino est lancé; rien ne manque à sa gloire qu'un peu de talent et moins de fantaisie. Car, il faut le dire à sa honte, ce graveur de Padoue, de Florence ou de Bologne — certains successeurs de Bartsch ont de l'hésitation sur son lieu de naissance — a osé composer des sujets déshonnêtes et, chose plus grave, des scènes très inconnues en Italie, des grotesques comme les Alchimistes, des paysanneries comme le Branle des villageois, « presque allemands d'allure »! Peut-être eût-il mieux valu dire français, à la place d'allemands, mais cela importait peu. Du moment où ces pièces risquées s'écartaient du style italien, en oubliaient les hiératismes et les mythologies, elles n'intéressaient personne. Vers 1827, un Anglais, G. Cumberland, écrivait sur la gravure un Essai de catalogue critique. Cumberland n'a point pour les théories de Bartsch la religion prosternée de ses congénères. Le premier, il s'étonne qu'aucun auteur contemporain de ce Reverdino n'ait signalé son nom ou son œuvre. Sans doute le graveur français Papillon a mis Reverdinus au nombre des graveurs sur bois; malheureusement il assigne aux estampes exécutées par lui la date 1610. Comme Ge. Reverdinus a daté deux pièces sur cuivre, l'une de 1531, l'autre de 1554, ce serait lui prêter une longévité improbable que d'en croire Papillon. Aussi bien Cumberland, qui se donne la peine de regarder, déclare aventureuse l'opinion de Bartsch sur Reverdinus, lorsqu'il le met entre Bonasone et Augustin Vénitien.

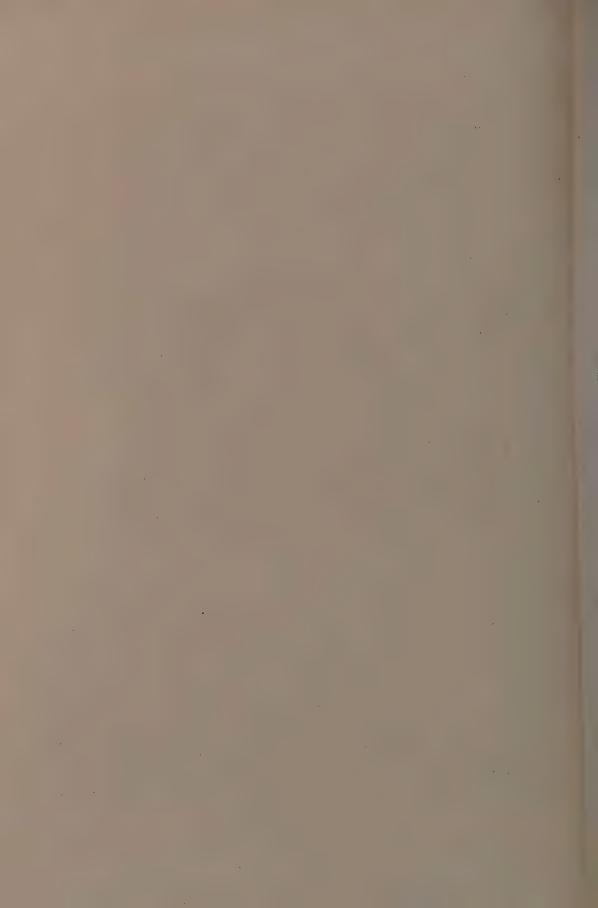
Il semblerait que d'aussi petites choses ne dussent passionner personne, mais c'est le contraire qui se rencontre. Si l'on songe que les amateurs, les cabinets d'estampes, ont, sur la parole de Bartsch, classé ce Reverdino en bonne place, en réserve, comme on l'a fait, vers 1788, au Cabinet des estampes de Paris, il est bon de

<sup>1.</sup> Gori, III, p. 156: « intaglio soggetti da disprezzarsi, per la loro nudità ed attitudini », etc.



Mine Vigee-Lebrus pinx

E. Chiquet so



rechercher sur quelles causes se base un accueil aussi flatteur. Dans les très anciens inventaires de notre dépôt, avant que Bartsch n'eût prononcé, Reverdinus se nommait Guaspre Reverdin, et se trouvait classé entre Corneille Metsis et d'autres graveurs du nord de l'Europe. Mais le nom de Gasparo ne fut pas sans étonner les gens. Passavant, autre Allemand, qui s'était donné la tâche de corriger Bartsch et de le compléter, résume les critiques inspirées par la lecture fautive de ses prédécesseurs. Pour lui il y a Ge, ou plutôt Ce, et alors ce n'est plus Gasparo, mais Cesare qu'il faut lire. Du



LES ALCHIMISTES, GRAVURE PAR G. REVERDINUS

coup voilà Reverdino débaptisé, car Passavant, pour ceux qui traitent de ces histoires, c'est mieux que Bartsch encore; on lui accorde une quasi-infaillibilité; il sait son art italien comme nul ne le posséda jamais; de Raphaël d'Urbin, de Marc-Antoine Raimondi, il connaît jusqu'aux faiblesses, nous dirions les verrues. Donc, après ce que Passavant aura prononcé, rien ne se pourra dire, et Passavant prononce que Cesare Reverdino est Padouan, graveur médiocre, bon à mettre entre Bonasone et Augustin Vénitien.

Cependant, Passavant, qui a publié son livre, Le Peintre-Graveur, en 1860, a reçu d'Allemagne un avertissement. Un de ses compatriotes, M. Sotzmann, dont il faut louer la perspicacité et la critique avisée, soupçonne une affinité entre le Reverdinus et un peintre de Lyon chanté au xvie siècle par le poète Nicolas Bourbon de

Vendeuvre, dans ses poésies latines, les Nugæ. Bourbon a quelque reconnaissance à ce peintre lyonnais; il en a à Hans Holbein, qui a dessiné son portrait pour le faire graver dans un recueil de vers. L'article de M. Sotzmann, paru le 22 avril 1850 dans le Deutsches Kunstblatt, cite le distique écrit par Bourbon en l'honneur de ses deux amis les artistes:

DE HANSO ULBIO ET GEORGIO REPERDIO
PICTORIBUS

Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide, Accersat a Britannia Hansum Ulbium, et Georgium Reperdium Lugduno, ab urbe Galliæ.

- « Celui qui veut voir Parrhasius et Zeuxis ensemble fasse venir de Bretagne [Angleterre] Hans Holbein, et Georges Reverdi de Lyon, ville de France. »
- M. Sotzmann, vivant en Allemagne au temps où le célèbre Diez étudie les origines de la langue française, démêle très bien que, étymologiquement, Reperdius latin donne en français Reverdi, et Reverdi c'est bien proche de Reverdino. Plus encore: Ge Reverdinus, c'est plus Georges Reverdi que non pas Cesare Reverdino. Mais qui est Reverdi, peintre de Lyon? Nul ne le sait. M. Sotzmann n'a pas connu la note de la bibliothèque de Lacroix du Maine, que voici dans sa concision et sa simplicité;
- « Georges Reverdy, Piedmontois, excellent graveur au burin. C'est celui qui a gravé les portraits ou effigies du *Promptuaire des médailles*, imprimé à Lyon chez Rouvile par plusieurs fois. Il florissait à Lyon l'an 1555. C'est Reverdi qu'il faut écrire, les Italiens n'admettant point l'y dans leur alphabet<sup>1</sup>. »

Il s'ensuit que, faute de citer ce passage, Sotzmann n'a pas convaincu Passavant, que celui-ci a même dédaigné de mentionner l'article du *Kunstblatt*, et que Cesare Reverdino persiste à parader entre Bonasone et Augustin Vénitien, ses deux compagnons de catalogue.

- M. Renouvier, à qui l'on doit quantité d'aperçus ingénieux sur des questions épineuses, a connu l'article de M. Sotzmann<sup>2</sup>; l'hypo-
  - 1. Lacroix du Maine, édit. de 1772, t. I, p. 265.
- 2. Renouvier, Des types et des manières des mattres graveurs. Montpellier, 1853, in-4°, p. 39 de la 2° partie.

thèse l'a amusé, mais, à son avis, l'auteur se trompe. Quel rapport peut-il y avoir entre ce peintre, ami d'Holbein, et ce définitif Italien, cet élève de Raimondi, qu'est sûrement Reverdino? Pour Renouvier, Reverdino est Bolonais, cela saute aux yeux; ce sera plus tard l'opinion de M. Georges Duplessis¹; quant au Reperdius de Nicolas Bourbon, nul doute qu'il ne soit le petit maître allemand Georges Pencz! Que d'étrangetés se peuvent écrire, en vérité! Voyez pourtant que Renouvier trouve, entre Reverdino et un certain Jean de Gourmont, le maître J. G. travaillant à Lyon pour l'imprimeur Balthasar Arnoulet, des points de contact. L'un et l'autre ont employé des fonds d'architecture. Très près de comprendre, Renouvier bifurque tout à coup, et repart frénétiquement dans la direction de Bartsch et de Passavant. Toutefois, ò prodige! Cesare Reverdino n'est plus Padouan: il est né à Bologne, il fut membre des Bombasari, et il a gravé à l'eau-forte, témoin sa planche des Alchimistes.

Où Renouvier prend-il ces histoires? Où a-t-il vu que les Alchimistes fussent à l'eau-forte? que Reverdino fût Bombasaro? De telles divagations déconcertent profondément. Le pis est qu'elles se répètent, qu'on les voit étalées dans des livres de vulgarisation, dont certains passent pour des manuels d'éducation pratique. Et personne ne s'avise que Ge. Re., Ge Reverdinus, incontestablement écrit par un G, ne peut être ni Gasparo, ni Cesare. Gasparo, parce que nous ne voyons ni a ni o, Cesare, parce que la lettre initiale est un G, témoin un des monogrammes où cette lettre s'accuse nettement, sans mariage avec la suivante. Donc, si ce n'est ni Gasparo, ni Cesare, qu'est-ce de possible?

D'après les usages d'abréviation constants au xvr siècle, le prénom Ge ainsi tronqué ne peut commencer que par Ge (Gérard, Gentien, Georges). En aucun cas on ne donnait alors la première et les dernières lettres, comme aujourd'hui (Fçois, Bartmy, Éle: François, Barthélemy, Émile, etc.). Raphaël signait: RA. VR. (Raphael Urbinas); Siste Badalocchio: Si. Ba.; Jean de Brescia: Io. Brixen.; Zacharie Dolendo: Za. Do. On pourrait multiplier les exemples à l'infini, ceux-ci suffisent.

Donc, au xvi° siècle, Ge. Reverdinus, c'est Gérard, Gentien ou Georges Reverdinus, ou tout autre prénom commençant par un G et un e; mais ce ne peut jamais être ni l'inattendu Gasparo de Orlandi et de Bartsch, ni le Cesare, plus inattendu encore, de Passavant, de

<sup>1.</sup> Histoire de la Gravure, p. 108. M. Duplessis fait des réserves mentales, cependant.

Renouvier et de tous leurs copistes. Parallèlement, où a-t-on pris que cet artiste se nommât Reverdino, sinon dans l'erreur d'Orlandi signalée tout à l'heure? Reverdinus signe toujours Reverdinus, sauf les cas où il abrège d'un monogramme Ge R f (Ge Reverdinus fecit) L'imagination d'Orlandi et de Gori, étayée de l'autorité de quatre générations d'érudits spéciaux, a tout fait.

Et cependant tant de raisons combattaient cette opinion singulière! Celles tirées du style même, de la manière de l'artiste, qui, pour un œil tant soit peu exercé, sont péremptoires. Rien dans ce Reverdinus ne rappelle franchement les Italiens, sinon deux copies falotes d'après Perino del Vaga, représentant quelque scène de la vie de Jésus. Tout le reste est français, français de France essentiellement, si incontestablement français que Robert-Dumesnil est impardonnable de n'avoir pas admis de primesaut le Reverdinus au nombre des siens. Tout à l'heure, je fournirai la preuve mathématique, pour ainsi dire; en ce moment, je ne voudrais que discuter le style, le choix des sujets, la façon de composer et d'écrire particulière au prétendu Padouan Reverdino.

HENRI BOUCHOT

(La suite prochainement.)



# LE PREMIER SALON DU XX° SIÈCLE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE!)

VIII

PASTELS, DESSINS, MINIATURES



Malgré les fréquentes expositions particulières auxquelles les dames prennent part chaque hiver, les salles réservées par les deux Sociétés aux dessins, aux pastels, aux aquarelles, aux miniatures, renfermaient, cette année comme toutes les précédentes, des témoignages multiples de leur activité. Les miniaturistes surtout sont vraiment légion, et si cette abondance de petits cadres est un symptôme rassurant contre l'envahissement de la photographie, la

critique est fort en peine de concilier l'équité avec la galanterie. S'il me fallait absolument suppléer aux oublis du jury, je n'hésiterais pas à mettre hors de pair l'envoi de M<sup>lle</sup> Jeanne Burdy, intitulé : Adolescence. Ce sont deux femmes vues en buste, blondes toutes deux, revêtues, l'une d'une robe verdâtre, l'autre d'une robe rouge, traitées avec une largeur et une harmonie dont mes yeux sont restés charmés. Cette énergie et cet éclat, je les retrouve dans le portrait

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. XXV, p. 353 et 461 et t. XXVI, p. 35.

au pastel de  $M^{me}$  Charlotte B., par  $M^{llo}$  Marguerite Cugnier: le riant profil du modèle et le haut col bleu tranchant sur la carnation de ce frais visage auraient, ce me semble, trouvé grâce devant La Tour.

L'art, jadis si français, du « crayon », tel qu'il fut pratiqué par les Dumonstier ou par Ingres au début de sa carrière, est exercé surtout aujourd'hui par des mains étrangères: M<sup>me</sup> de Roode Heyermans, M<sup>me</sup> Ottilie Rœderstein, M<sup>lle</sup> Nelly George, M<sup>me</sup> Davids, M<sup>lle</sup> Éléonore Mac-Parlin, demandent à la mine de plomb, légèrement avivée de teintes plates pour les yeux et les chairs, des effets très simples et d'autant plus saisissants. M. E. Friant a exécuté, par le même procédé discret et sévère, quelques bons portraits d'hommes. M. J.-J. Rousseau a fait poser de plus remuants modèles, et le fusain a fort heureusement interprété la pensée de M. Milner-Kite (Fille bretonne), ou celle de M. Marcel Féliu pour Les Bonnes de chez mon oncle et un projet de menu.

La Société Nationale avait affecté aux arts « mineurs » les galcries ouvrant sur l'avenue d'Antin et sur les Champs-Élysées et ne leur avait pas marchandé la place : c'est ainsi que M. Albert Besnard a pu montrer la série des cartons destinés, par la gratitude paternelle de l'artiste, à la décoration d'un sanatorium à Berck-sur-Mer; c'est ainsi que deux salles spéciales avaient été concédées à M. James Tissot pour le groupement chronologique des deux cents aquarelles dont il se propose d'illustrer les premiers livres de la Bible; c'est ainsi, enfin, que M. Paul Renouard a exposé isolément les fusains par lesquels il a fixé le souvenir des principaux aspects de l'Exposition de 1900 et la physionomie de quelques-uns des hauts fonctionnaires qui y ont pris part. M. Paul Renouard, à qui l'on a dû jadis de si extraordinaires notations de la vie des coulisses ou des incidents de la rue à Londres, ne pouvait rester indifférent au spectacle offert, six mois durant, sur les deux rives de la Seine, et c'est certainement son album que l'on feuilletera lorsqu'on voudra revoir le décor de la Salle des fêtes au jour de l'inauguration, le grouillement des myrmidons humains vus du premier étage de la Tour Eiffel, la promenade des Indo-Chinois à la Fête des Fleurs, la bousculade des parapluies sous une subite averse.

M. Albert Guillaume sera, lui aussi, un jour très consulté. Que si cet éloge lui paraissait mince, je lui citerais l'exemple consolant d'Eugène Lami et d'Henry Monnier, dont l'œuvre, dédaigné des contemporains, a pris, avec le recul des années, une valeur documentaire et marchande de plus en plus grande; il a, comme le pre-



Gazette des Beaux-Arts

Imp. d'Art A. Clot, Paris

## PORTRAIT

Littliographie de M ERNEST LAURENT d'appès son tableau (Societé des Artistes français : Salon de 1991)



mier, le sentiment inné de l'élégance et perçoit, comme le second, avec une acuité singulière, le sens des ridicules que nous coudoyons chaque jour, et néanmoins sa personnalité très tranchée se trahit dans les moindres de ces croquis où la plus spirituelle polissonnerie s'allie à des dons très rares d'observation et d'humour.

Il y a loin — en apparence — des petites femmes à l'œil émeril-



MISÈRE HUMAINE, DESSIN PAR Mª° DE ROODE HEYERMANS (Société Nationale des Beaux-Arls.)

Ionné qui babillent et se déshabillent sous le crayon de M. Guillaume, aux malheureuses dont M. Albert Morand (S. N.) nous dit l'expiation. Les trois grands cadres où il a groupé les croquis, pris par lui dans les corridors, les ateliers, les réfectoires, les dortoirs et la chapelle de Saint-Lazare, sont, eux aussi, des documents à ne pas négliger, et quiconque a visité, même rapidement, la sinistre geòle, retrouve très nettement dans les croquis de M. Morand les impressions douloureuses qu'il en a emportées.

Ce n'est point seulement pour les femmes que Paris n'est pas toujours — tant s'en faut — un paradis, selon le dicton irrévérencieux qui oppose leur destin à celui des chevaux. M. Matet nous montre, aux lueurs de l'aurore, le défilé navrant des rosses conduites à l'équarisseur par des palefreniers à haute casquette, comme M. Fernand Truffaut a dû en rencontrer beaucoup en peignant à l'aquarelle les coins les plus sordides de la Villette. M. Cambiaggio



L'INDO-CHINE A LA FÊTE DES FLEURS (EXPOSITION UNIVERSELLE)

DESSIN PAR M. PAUL RENOUARD

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

a flâné le soir aux alentours de la nouvelle basilique de Montmartre; il en a également rapporté une bonne aquarelle. M. Ramon-Martinez a pris, du haut de je ne sais quel observatoire, l'aspect étrange de toits chargés de neige, découpant leurs angles amollis sur de sombres cours. M. Houbron est monté sur les tours de Notre-Dame pour se rendre compte, en des jours plus clairs, du même effet de perspective, tandis que M. Oscar Zimmermann, posté derrière l'abside de l'incomparable cathédrale, choisissait l'heure crépusculaire où ses vieilles pierres semblent baigner dans l'azur.

Les paysagistes pratiquent volontiers — et sans doute la plupart à leur insu — l'axiome d'Emerson : « Fréquenter les villes, ne point



PROMENADE APRÈS LA COURSE DE TAUREAUX (Salon de 1501 - Société nationale des Beaux-Arts)



se laisser dominer par elles. » Le grand air les attire, l'espace est leur élément, et le spectacle auquel ils nous convient est de ceux dont nos poumons desséchés et nos yeux lassés sont toujours avides.



CROQUIS DE CHATS, DESSINS PAR M. JEAN-JACQUES ROUSSEAU (Société Nationale des Beaux-Arts.)

M<sup>II.</sup> Andrée Belle (S. N.), avec son *Château de Pierrefonds*, et son exquis *Temps gris*; M<sup>III.</sup> Marie Gautier, dans ses excursions en Normandie, en Provence et en Gascogne; M. C. Bellanger (*Le Pont Pigy*, à *Provins*); M. Designolles, dans l'Yonne; M. René Fath, au champ de manœuvres de Saint-Germain-en-Laye; M. Linguet, à

45

Villepatour; M. Juncker, à Glomel (Côtes-du-Nord); M. Tranchant, M. Raoul Trémolières, M. Vignal, à Rouen, à Venise, en Hollande, nous apportent des sensations aussi fraîches et aussi bienfaisantes que celles de leurs confrères du premier étage.

M. Pierre Carrier-Belleuse, qui a souvent, comme Willette, reçu les confidences de Colombine, et M. Eugène Vidal, peintre volupteux de la chair féminine épanouie au plein soleil, avoisinaient les vigoureuses études espagnoles de M. Milcendeau et celles de M. Marcel Béronneau, que je me reproche de n'avoir pas nommés dans un précédent chapitre, tout comme M. Gaston Latouche, dont les pastels flamboyaient en une salle spéciale et dont les études peintes couvraient toute une paroi du salon où M. Cottet avait accroché sa Nuit de la Saint-Jean.

#### JX

#### GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Les graveurs et les lithographes se divisent en deux classes : ceux qui interprètent la pensée d'autrui, et ceux qui fixent sur le cuivre ou sur la pierre leurs propres inspirations. Les premiers sont plus nombreux que les seconds et comptent parmi eux des artistes dont la Gazette a le droit d'être fière, car elle a eu souvent les prémices de leur talent; tels sont M. Jean Patricot (A. F.), avec le portrait de Mrs Hibbert d'après Gainsborough, et l'Histoire d'Esther d'après Filippo Lippi; M. Ch. Waltner, collaborant avec M. Bracquemond à un Souvenir de l'Exposition de 1900, ou traduisant l'esquisse de Delacroix pour la Bataille du pont de Taillebourg, le Sourire de M. Carrière, et des portraits de M. Humbert; M. Bracquemond luttant avec la fantaisie de M. Jules Chéret; M. G. Greux avec La Terre, d'après le plafond peint par M. Georges Bertrand pour l'Hôtel de ville; M. Vyboud avec une étude tirée en sanguine, d'après un Primitif italien et le charmant buste de Mme J. V. D'autres graveurs et non des moindres, M. Th. Chauvel, M. Mongin, M. Camille Fonce, trouvent en Angleterre des éditeurs plus hardis ou mieux achalandés qu'en France et popularisent au delà du détroit les œuvres assez mal connues ici de Leader, de Dendy Sadler, de Waite, de Stuart Lloyd et de Douglas Adam. M. Brunet-Debaisnes, qui s'est fait de ces reproductions une véritable spécialité, n'a envoyé cette année qu'une eau-forte originale : Un Chemin creux en Normandie.



PLUIE D'ORAGE A L'EXPOSITION, PAR PAUL' RENOUARD (Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1901)



La contribution de M. Eugène Decisy (S. N.) se rencontre tour à tour dans une aquatinte personnelle (Vieille aux poules), dans l'interprétation magistrale d'un portrait de femme par Desportes, qu'on serait tenté d'attribuer à Largillière, dans de délicates planches en couleurs d'après M. Maurice Orange pour L'Enlèvement de la redoute, et d'après M. C. Léandre pour une édition de la Vie de Bohême. Ni l'un ni l'autre de ces livres n'ont encore paru, tandis que tous les bibliophiles connaissent les dessins de M. Ruty, gravés sur bois par M. P. Gusman, pour l'Eviradnus de Victor Hugo, les eaux-fortes de M. Ad. Lalauze pour la Grenadière de Balzac, celles de M. Champollion d'après M. Rochegrosse pour Salammbó et de M. Edmond Rudaux pour le Broyeur de lin d'Ernest Renan.

M. Froment a excellement traduit en bois deux dessins de Steinlen (Octobre et Décembre), et M. Auguste Lepère a fait d'une fillette rencontrée sur le Pont-Royal un petit chef-d'œuvre.

M. Paul Maurou a lithographié, d'après M. J.-P. Laurens, l'Arrestation de Broussel et, d'après Félix Trutat, ce portrait du père de l'artiste, qui accompagnait ici-même l'an dernier l'étude de M. André Michel sur la Centennale où l'original fut si admiré.

Parmi les lithographies originales, je me reprocherais de ne pas signaler celles de M<sup>ne</sup> Breslau, de M. Carrière, de M. Milcendeau (S. N.), de M. Edmond Rocher, de M. Georges Denise, dont le chat, l'œil mi-clos, est parfait de grâce et de naturel, de M. Lepeltier (La Cour des Comptes et Le Pont-Neuf) et de M. Alex. Toupey (A. F.), à qui un éditeur audacieux, après avoir vu sa Butte aux Cailles et sa Rue de la Fontaine-à-Mulard, devrait demander une série de planches d'après certains coins de Paris encore ignorés des démolisseurs et qui demain peut-être n'existeront plus.

# X

# SCULPTURE ET GRAVURE EN MÉDAILLES

Depuis 1872 il n'y a pas eu un seul Salon où ne se soit dressé, en plâtre, en bronze ou en marbre, quelque groupe allégorique destiné à commémorer la part prise par telle ville ou tel département à la résistance contre l'invasion; mais ces manifestations, très légitimes et très respectables en soi, sont à la veille de prendre fin, tant les conseils généraux et les municipalités se sont montrés sympatiques à des glorifications qui, en les rehaussant aux yeux de leurs

électeurs, attirent invariablement, le jour de l'inauguration, quelques faveurs ministérielles toujours fort appréciées. Au Salon de 1901 des Artistes français, on a pu voir le monument érigé aux combattants de 1870-1871 par M. Jean Coulon, et ceux que M. Mercié a dédié aux enfants du Gard, M. Sicard aux anciens élèves du lycée de Tours, M. Peynot à ses compatriotes de l'Yonne, M. Desvergnes aux soldats et aux mobiles de Seine-et-Marne. Exoriare aliquis... est la devise du projet de M. Jean Coulon, et les circonstances ont donné à ce vœu patriotique une signification imprévue, puisque, au moment où le Salon allait fermer, nos glorieux automobilistes entraient à toute vitesse sous les ombrages de l'allée des Tilleuls, aux applaudissements enthousiastes des badauds berlinois.

Qu'aurait-il dit de ce contraste, le fin et profond ironiste qui chanta dans une page inoubliable Le Siège de Tarascon et que M. de Saint-Marceaux nous montre, semble-t-il, déjà mortellement atteint du mal auquel il devait succomber? Alphonse Daudet n'a pas toujours eu cet aspect souffreteux et mélancolique, et quelques-uns de ses plus beaux livres datent de ces années de santé physique et morale dont je cherche vainement le reflet dans le monument demandé à M. de Saint-Marceaux par la Société des Gens de lettres.

M. Rodin a exposé la principale figure du groupe qui sera inauguré l'an prochain à l'occasion du centenaire de Victor Hugo. La critique a depuis quelques années épuisé toutes les formules de l'admiration en faveur du très grand artiste, qu'elle a d'ailleurs si longtemps ignoré, et il serait difficile de trouver une épithète qui ne lui ait point encore servi. Je renonce à enrichir ce vocabulaire d'une litanie nouvelle, et je me contente de souhaiter qu'aucun obstacle n'entrave l'achèvement d'un ensemble dont nous n'avons qu'un fragment, celui où le poète, nu comme un dieu, semble, nouveau Neptune, jeter le Quos ego... aux flots irrités.

La statue de Victor Hugo destinée par M. Marqueste à la cour de la nouvelle Sorbonne est conçue dans une donnée moins tumultueuse, et les deux *Pasteur*, par M. Jean Hugues, pour la cour de la Sorbonne et par M. Daillion pour la ville d'Arbois, représentent du moins l'immortel savant tel qu'il devait être dans son laboratoire, alors que, si l'on en croyait M. Lormier, Pelletier et Caventou revêtaient leurs plus imposantes simarres pour s'entretenir des vertus du sulfate de quinine. Le méditatif *Lavoisier* de M. Jules Dalou est infiniment plus accessible à la foule que celui dont M. Barrias a récemment décoré la place de la Madeleine et que le

groupe de M. Lormier érigé en haut du boulevard Saint-Michel. M. Jules Dalou a également envoyé à la Société Nationale deux bustes excellents, *Jean Gigoux* et M. Edmond Huet, directeur honoraire des travaux de Paris. Appliquée à une œuvre de M. Paul Dubois, l'épithète « admirable » est devenue banale, et c'est cependant la seule



ANTIQUE ET MODERNE, GROUPE EN MARBRE, PAR M. JEAN BOUCHER (Soci'té des Artis'es français.)

qui convienne à son buste de Camille Saint-Saëns, comme à ceux de M. Harpignies, que M. Corneille Theunissen a taillé dans le cœur d'un chêne; de M. Detaille par M. de Saint-Marceaux, qui a aussi caressé, de son ciseau le plus moelleux et le plus délicat, une délicieuse tête de sphinx; d'Émile Hennequin, le critique mort si jeune, par M. Raymond de Broutelles. Il faut, à leur suite, classer en bon rang Le Président Loubet, de M. Denys Puech; Me X. [Albert Meurgé].

par M. Jean Carlus; M. Gaston Stiegler, le nouveau globe-trotter, par M. Maillard; Falguière, par M. Marqueste, et s'étonner que M. Injalbert ait cru devoir hisser le buste du bon librettiste Louis Gallet sur une stèle si haute : qu'aurait-il donc imaginé pour magnifier Shakespeare?

Ce serait amoindrir le rôle de la sculpture que de la réduire à faire périodiquement défiler sous nos yeux nos contemporains morts ou vivants : à elle, bien plus qu'à la peinture, est dévolu le droit d'user de l'allégorie et du symbole pour enfermer une pensée philo-



DANS LA MINE, HAUT-RELIEF EN PLATRE, PAR M. CONSTANTIN MEUNIER
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

sophique en une image tangible. Ainsi ont procédé cette année M. Récipon, avec le haut-relief intitulé Chacun porte son faix, M. Gaudissart avec la frise de La Vie à la maison, M. Ringel d'Illzach avec le buste polychrome de La Guerre, M<sup>me</sup> Marie Cazin avec La Vie obscure, M. Jean Boucher avec son beau groupe, Antique et Moderne. D'autres ont demandé l'inspiration à la vie des déshérités et c'est de cette veine que procèdent les Mineurs de M. Constantin Meunier, la Chiffonnière de M. Tarrit, le Laboureur de M. de Orssi, le Travail de M. Guillot dont se souviennent tous ceux qui ont franchi la légendaire Porte monumentale de l'Exposition, le Froid de M. Roger-Bloche, le Soir de la Vie de M. Gustave Michel.

M. Bartholomé a surpris ceux qui ne connaissaient en lui que le

puissant évocateur de la Mort, en se révélant, par sa Baigneuse et par son Secret, épris de l'« argile idéale » dans laquelle est pétri le corps de la femme. M. Baffier a envoyé, trop tard pour figurer au catalogue de la Société Nationale, divers modèles de surtouts dont



LE FROID, GROUPE EN BRONZE, PAR M. ROGER-BLOCHE (Société des Artistes français.)

les types, empruntés à la race berrichonne, seraient dignes de figurer dans les niches et entre les colonnettes de la cathédrale de Bourges. M. Charles Valton a dramatiquement conté la lutte, au Colisée, d'un tigre et d'un belluaire; MM. Peter et Paillet ont épié les lourds ébats des jeunes oursons au sortir de leur tanière; MM. Dampt, Vernon, Riché, Carvin, Jacques Froment-Meurice, nous

font partager le plaisir qu'ils ont goûté à suivre, dans leur farniente, leurs luttes ou leurs méfaits, nos amis les chiens et leurs ennemis les chats; M. Maurice Perrat (S. N.) a eu un regard de légitime pitié pour les chevaux d'omnibus allant relayer, et c'est aussi à la statuaire équestre que se rattache le Grenadier de la garde consulaire et le Chasseur d'Afrique (1845) de M. P.-N. Tourgueneff. Élève de M. Frémiet, M. Tourgueneff serait digne de continuer la série des statuettes entreprise par son maître sur l'ordre de Napoléon III, d'après les différents corps de l'armée française, si, depuis trente ans, l'œuvre d'enlaidissement de ces uniformes, autrefois si coquets, n'avait été poursuivie avec une imperturbable ténacité par les divers ministres de la Guerre.

Sœur cadette de la sculpture, la gravure en médailles a eu, comme elle, au xixº siècle, des destins très contraires, mais jamais plus d'éclat qu'en ces dix dernières années. Nous n'avons, il est vrai, au Salon de 1901, ni M. Roty, ni M. Chaplain, et MM. Alphée Dubois, Peter et Vernon n'y étaient représentés que par un petit nombre d'envois; mais MM. Bottée, Pattey, Heller, Breuner, Theunissen, Roiné, Bargas (A. P.), MM. Henry Nocq et E.-S. Vernier (S. N.), ont maintenu la tradition d'un art qui doit, en grande partie, à la critique actuelle la faveur qu'on lui a si longtemps refusée.

### XI

#### OBJETS D'ART

C'est au lendemain de l'Exposition Universelle de Londres, en 1851, que le marquis Léon de Laborde revendiqua pour les arts dits « industriels » la place qui leur était due; mais cette réhabilitation, si j'ose dire, n'a été définitive que de nos jours, et l'accession de l'orfèvrerie, de la joaillerie, de la céramique, de la verrerie, de la reliure, des tissus et du meuble, aux Salons annuels, ne remonte pas au delà de l'Exposition de 1889. A d'injustifiables dédains a succédé une sympathie dont plusieurs revues spéciales, en France et à l'étranger, nous apportent chaque mois le témoignage; mais la Gazette les avait depuis longtemps précédées dans cette œuvre de réparation et de justice, et nos lecteurs n'ont plus besoin qu'on leur signale les bijoux de MM. Lalique, Yencesse, Falize, Desroziers, Tourrette, Carabin, Jacquin, Th. Lambert, E.-S. Vernier, de M<sup>me</sup> Lauth-Sand; les cuirs incisés et colorés de M<sup>me</sup> Oscar André, de



VICTOR HUGO, PAR AUGUSTE RODIN (Société Nationale des Beaux-Arts: — Salon de 1901)



M'lle Marcelle Champs; les pâtes de verre de M. Henry Cros; les porcelaines dures de M. Georges de Feure; les grès flammés de MM. Lachenal, Taxile Doat, Étienne Moreau-Nélaton, Renoleau; les émaux gravés ou incrustés de M. Reyen et de M. Schneit; les statuettes et figurines en métaux divers de MM. Agathon Léonard, Henry Nocq, Rivière-Théodore, de M. et M<sup>me</sup> Vallgren; les meubles dus à la collaboration fraternelle de MM. et de M<sup>lle</sup> Selmersheim; les reliures de M<sup>mes</sup> Rollince, Faure-Dujarric, de MM. Robert Kastor, Carayon, Canape, Ch. Meunier.

## XII

#### ARCHITECTURE

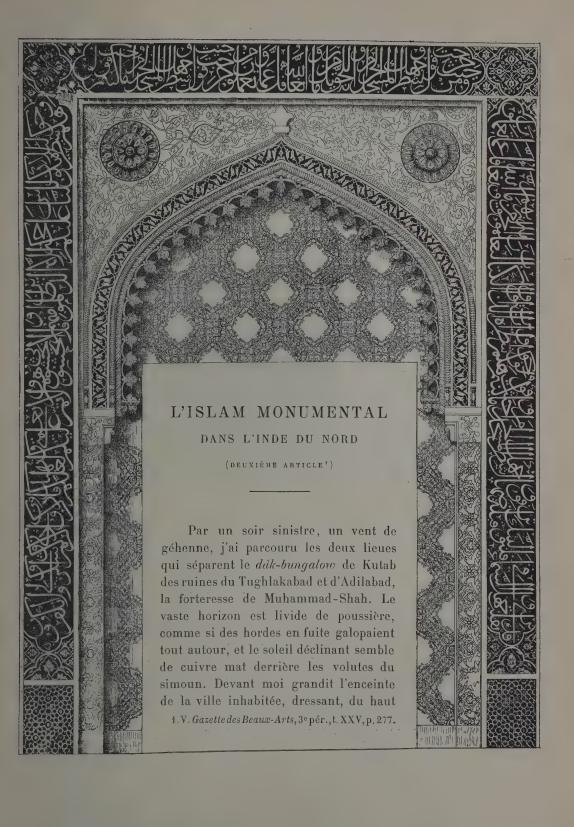
Par une innovation qu'il convient de signaler et d'encourager, les salles de la section d'architecture aux Artistes français renfermaient un grand nombre d'aquarelles qui, en attirant les profanes, ont valu aux plans et aux relevés avoisinants des visiteurs plus nombreux que de coutume. Si beaucoup de ces travaux techniques ne sont point de la compétence du premier venu, il n'est assurément pas nécessaire d'être du « bâtiment » pour apprécier le bel ensemble des restaurations du temple de Delphes, par M. Tournaire, ou les ingénieux projets de M. Hannotin grâce auxquels le Champ-de-Mars, flanqué de deux musées dédiés à l'Armée et à la Marine, offrirait de nouveau la vaste perspective que termine l'École militaire. M. Tournaire et M. Hannotin ont travaillé, l'un sur des données à peu près certaines, l'autre sur un terrain que chacun connaît. C'est au papier seul que la plupart de leurs confrères ont confié leurs rêves et d'ici à longtemps, sans doute, le monument érigé à l'Indépendance d'un petit peuple, qu'avait mis au concours l'Académie des Beaux-Arts, ne sera pas plus une réalité que les divers Temples des Religions futures projetés par M. Garas, ou que l'Essai de transposition architecturale de la Tétralogie wagnérienne de M. Guillemonat.

Au fait, qu'en savons-nous et qui pourrait dire où en sera l'humanité dans un siècle d'ici? Une seule chose est certaine : c'est que la plupart de nos admirations ou de nos antipathies seront lettre morte pour nos descendants, les jugements « définitifs » d'une génération étant d'ordinaire de simples curiosités pour la génération suivante. O mon jeune confrère de l'an deux mille un, au cas où il

te prendrait fantaisie de t'informer de ce que pouvait écrire, au début du xx° siècle, un publiciste « aujourd'hui fort oublié » dans une revue « qui eut son heure de célébrité » — ce sont là les aménités usitées en pareil cas, — sache tout au moins qu'il a mis à accomplir la tâche imprudemment assumée toute la bonne volonté dont il est capable et qu'il se tiendrait pour payé de ses peines s'il avait pu attirer l'attention sur quelques noms nouveaux ou obscurs aujour-d'hui, célèbres peut-être demain. Permets qu'il te souhaite de ressentir et surtout de satisfaire la même généreuse ambition, montre quelque indulgence à ses erreurs, pardonne-lui ses omissions involontaires ou calculées, et sois modeste, comme l'exige ton rôle, ô critique de l'an deux mille un!

MAURICE TOURNEUX





de son rocher, les créneaux de ses tours tronconiques à trente mètres au-dessus de la plaine. L'impression de masse écrase d'abord. La ville a quatre milles de tour. Elle ressemble à la première assise d'une Babel inachevée. Le roc porte à cru des blocs de pierre de six tonnes, que chevauchent eux-mêmes des murs éventrés, couleur d'éclipse et de cendre, dont la perspective décroît, rendue fantastique par un rayon jaune qui en détache un pan. Silhouette farouche, méfiante, où il y a de l'horreur des cimes foudroyées, qui évoque la sauvagerie révoltée d'un château de Caïn, la rudesse et la passion d'une prison bâtie par des mauvais anges pour des filles de géants. On grimpe par des escarpements jonchés de moellons énormes jusqu'à une barbacane effondrée. De là on gagne le point culminant de ce qui fut la citadelle, le cœur où battait le vouloir terrible par quoi toutes ces demeures s'étaient engendrées de ce donjon de granit. Un lièvre fuit parmi les décombres, les touffes de fèves sauvages, les arbustes des murs, dont les minces aiguillons défendent les fleurettes pourprées. Du sommet on embrasse le demi-hexagone des remparts, on plonge dans les citernes, on suit les chemins de ronde. Les débris d'une mosquée, d'un palais se précisent. Des souterrains se creusent. L'œil erre dans des couloirs ténébreux, entre des maisons vides. Partout un sentiment de peur, de trahison redoutée, l'âme indélébile de l'esclave-roi muré vif dans sa force et son épouvante.

Au-dessous, au centre d'un lac desséché, dont la digue croule là-bas à l'est, et qui mirait la citadelle, le vieux sultan a sa tombe, bâtie par la piété du fils parricide qui osa plus tard s'y coucher à son flanc. Elle s'élève en grès rouge et marbre jaune, sur un îlot pentagonal. Un pont sous les arches duquel la terre s'exhausse en coulées de vase durcie le rattache au bord. Le mausolée massif et rond, aux murs en retrait, imite, malgré son dôme surbaissé, l'aspect d'un pylône égyptien, et la sobriété de son ornement produit autant d'effet que la nudité des murailles de la citadelle. Il pourrait défier des sièges. Ainsi le despote fortifie sa mort après sa vie et, dans la tombe peu sûre, n'abdique rien, dit non à la dissolution, sent à peine le temps relâcher la lèvre impérieuse ou la main crispée à la garde du sabre, provoque et règne encore du fond de son orgueilleuse poussière. Quel professeur d'individualisme que ce monstre!

On a justement appelé cette sépulture militaire sans rivale. Je ne pourrais lui comparer, au moins comme situation, que le mausolée de Birsing Deo, le héros du Bundelkand, à Orcha, dans l'Inde Centrale: Les grandes crues de la Betwa, par-dessus les débris d'un môle culbuté, en viennent lécher la base, et la fange sèche se crevasse en été autour de la pierre funèbre. Grandiose musique pour un sommeil de conquérant, le même qui berce depuis quatorze siècles Alaric dans le lit sicilien du Busento.

Autour du lac desséché, d'autres ruines se dressent, presque aussi imposantes et dont la principale est Adilabad, le fort du Sultan Muhammad. Le reste — désert, aridité, plaine immense,



TOMBEAU DE L'EMPEREUR HUMAYOUN

plus sinistre dans la lueur trouble du soleil obscurci qui va disparaître derrière le Kutab, que le paysage même de la Mer Morte dans la dure lumière de Judée. On sent ce lieu sublime aussi coupable et plus châtié.

Les règnes de Baber et d'Humayoun, les deux premiers empereurs de la maison de Timour, n'ont guère laissé de vestiges architecturaux. Trop de luttes et de vicissitudes les avaient bouleversés. La tombe du second s'éleva par les soins de sa veuve au cours des quinze premières années du règne de son fils Akbar, qui, à quatorze ans, se mit en devoir de rétablir les conquêtes de son père et de son aïeul, pour devenir par la suite un des plus illustres et des plus tolérants parmi les pasteurs de peuples.

Cette tombe d'Humayoun forme un des traits saillants du panorama qui entoure Delhi. Les deux portails, la spacieuse terrasse qui l'exhausse, la simplicité du plan — un carré de murs central à pans coupés surmonté d'un dôme, accolé de quatre tours plus petites et de dessin pareil — et les jardins qui l'entourent, lui impriment un grand caractère. Au centre, le coffre de marbre blanc du cénotaphe est noblement posé, dans sa nudité éloquente, sous le vaste dôme. C'en est assez pour sentir, malgré l'absence d'inscriptions lapidaires, que là dut trouver son terme une vie d'épreuves magnanimes et fécondes.

Avec Akbar nous quittons Delhi pour Agra ou plutôt Futtehpore-Sikri, la capitale qu'il fit surgir autour de l'ermitage du pieux Sélim Christi et d'où pendant quinze ans il gouverna son empire. Abandonnée à la suite de raisons stratégiques ou à cause du manque d'eau, elle couronne encore son rocher, sans avoir relativement trop souffert de l'injure du temps, et peut-être n'existe-t-il pas d'ensemble monumental plus homogène et plus expressif, ni qui révèle plus libéralement une maîtrise et une personnalité. C'est une création plus complète que Versailles, par exemple, en ce sens que les règnes suivants n'y ont rien ajouté. Et Versailles, dénuée de sensibilité, mais admirable leçon de goût, selon M. Barrès qui prodigue en France de si beaux dons de voyageur, Versailles présente la faute de goût de répéter sans discrétion l'apothéose servile d'une personnalité certes imposante par le sens de sa prérogative et de sa dignité, mais intellectuellement bornée, sans philosophie ni inquiétude humaine. Quelle autre ampleur dans le caractère d'un Akbar! Quelle leçon que son éclectisme pour un contemporain comme Philippe II d'Espagne ou pour le monarque des Dragonnades, un siècle plus tard! Toute cette race des Timourides montre une conception profonde de la destinée, de la vanité universelle, émouvante chez ces élus ou ces fléaux de Dieu, et dont le fatalisme ironique ou grave s'égale souvent, par la majesté de l'accent, au stoïcisme d'un Marc-Aurèle. Timour, en recevant Bajazet prisonnier dans sa tente, éclate de rire. L'empereur s'étonne, interroge..... « C'est que je pense, répond le Mogol, que dans trente ans nous serons morts tous deux, le vainqueur et le vaincu. » Baber, dans ses mémoires candides et terribles, entre le récit d'une nuit d'amour et de vin, et l'épisode d'un « minaret de crânes » bâti quelque soir de bataille, raconte qu'il pleura au parfum d'un melon de Kaboul, en souvenir de sa patrie. Akbar couvre de sentences désabusées la

prodigieuse porte triomphale de Futtehpore-Sikri. Aurengzeb sur son lit de mort — lui le fanatique abhorré des Hindous! — écrit: « Je ne sais rien de moi, ni de ce que je suis, ni où je vais » et termine ainsi son testament: « Les folles pensées des femmes n'apportent que déception. Adieu! adieu! » Son père Shah Jehan avait adressé lui aussi à l'amour cet adieu de marbre, de fleurs, de mélancolie et de songe qui est le Taj d'Agra.

Akbar le Grand domine sa lignée de toute la hauteur de ses préoccupations morales et de l'œuvre accomplie. Son trait le plus marqué, c'est peut-être son dilettantisme religieux. Il présida un véritable congrès de religions à Futtehpore. Solution gravement réclamée aux problèmes éternels par la même inquiétude de tyran philosophe qui se résoudra dans le dilettantisme épicurien et sceptique d'un Hadrien. Mais l'Oriental a connu l'action, y a trempé sa méditation et ne considère pas que son labeur puisse se payer à moins d'une certitude. La trouva-t-il? On ne sait. Il semble qu'en dernier ressort il l'ait cherchée en lui-même : des croyants orthodoxes lui reprochèrent, à la fin de sa vie, de ne pas écarter les hommages divins. Conclusion assez logique d'orgueil trop comblé. Ou bien peut-on croire, d'après certains indices (sanctuaire hindou près du palais de la rani Rajpoute, fresque de l'Annonciation aux murs de la demeure présumée de sa femme chrétienne), que, pareil au roi de l'Ecclésiaste et du Cantique, il ait embrassé les croyances des femmes qu'il avait le mieux aimées, renoncement attendri de la sagesse vieillissante devant l'éternelle volupté?...

A-t-on jamais fait la psychologie du despote? Nulle étude ne pourrait être plus tragique et d'un intérêt plus profond. La marche du monde moderne a presque éliminé le type d'humanité dominatrice, au caprice souverain, aux possibilités presque infinies dans le champ des facultés humaines. Doit-il reparaître un jour au sommet d'une échelle de valeurs nouvelles, riches de possibilités multipliées, maître des clefs véritables du bonheur et de la beauté?...

En l'attendant, tâchons de dégager l'âme d'un de ses plus illustres devanciers, sinon dans la mémoire incertaine de ses actes, du moins à travers les débris augustes de son idéal essayé.

Les édifices de Futtehpore-Sikri couvrent la superficie d'un plateau qui nivèle une croupe de grès rouge. Celle-ci dresse, au milieu d'une plaine immense, à vingt-deux milles d'Agra, son acropole impériale, dont la silhouette, couronnée par la masse du grand arc de triomphe, invite et suit de loin le voyageur. Un lac artificiel

baignait sa base, et le grincement continu des roues à eau pour le service des bains et des terrasses y effarouchait les oiseaux dans les joncs de l'autre rive. Une enceinte trop large pend au flanc de la colline, comme un baudrier. De l'autre côté, elle descend les talus adoucis et va se nouer en une porte ruinée, autour d'un grand espace de plaine, ainsi rattaché au mont qui l'abrite, et où rien n'est demeuré intact. Les palais et les pavillons sur la colline sont, au contraire, restés debout, bâtis la plupart selon les principes de la technique hindoue, sans voûtes et sans charpentes, en calmes assises et en larges dalles de pierre ouvrée.

C'est là le trait le plus frappant de cette ville conçue, éclose et presque achevée dans l'imagination et la volonté d'un seul homme : son caractère résolument conforme aux traditions du peuple conquis. Les conquérants ne s'y affirment que par un seul édifice, d'ailleurs incomparable : la mosquée.

Les influences persanes ne se sont manifestées, jusqu'à l'époque mogole, dans l'architecture musulmane aux Indes, qu'au second degré, si l'on peut s'exprimer ainsi. C'est-à-dire qu'elles n'envahirent pas directement l'Hindoustan, mais lui parvinrent par l'intermédiaire de l'Asie centrale, où les avait apportées la vague de l'invasion mahométane, après avoir balayé le territoire persan. Très diluées encore, assez mal précisées, elles acquirent, au temps d'Akbar, le privilège de l'importation directé, et en profitèrent largement sous ses successeurs. Akbar, en effet, persan par sa mère, montra toujours de la partialité pour la culture et la langue de cette Grèce d'Orient. Shah Jehan s'imprégna profondément de son génie, qui n'apparaît, sous Akbar, que dans la décoration picturale. Mais, pour l'architecture proprement dite, le grand empereur puisa délibérément aux sources hindoues par système politique, consacrant ainsi sa rupture avec son pays natal. L'échelonnement des tombes des princes de la dynastie de Timour, du nord au sud, est significatif sur ce point. L'ancêtre repose à Samarkand; Baber voulut qu'on ramenât son corps d'Agra à Kaboul; Humayoun est à Delhi; Akbar à Sikandra; Shah Jehan à Agra.

Un palais oriental se compose de bâtiments isolés, généralement de petites dimensions, entre lesquels l'air puisse circuler, les jardins fleurir. Les nécessités du climat, la pratique de la polygamie le veulent ainsi.

Assis au pied de Kwab-Bagh — la « Maison des rêves », — appartement privé d'Akbar, dont la petite chambre porte sur les archi-

traves intérieures des portes des vers persans et sur les murs des traces de fresques, j'ai devant moi le Kas-Mahal, véritable cour de marbre, autour de laquelle se disposent les différents édifices où Akbar vaquait aux fonctions souveraines et privées de son existence. A mes pieds, un bassin d'eau verte étale au milieu son îlot carré de pierre où l'on jetait des tapis l'été, et que relient aux quatre faces quatre ponts étroits et sculptés. Des marches rouges descendent sous l'eau. Plus loin, un trône de marbre, sans dossier, fait pour les attitudes accroupies parmi les coussins, permettait au maître de suivre sur un grand échiquier, encore visible au pavé de l'esplanade, les



L'ACROPOLE DE FUTTEHPORE-SIKRI

évolutions des jeunes esclaves, qui remplaçaient les pions d'ivoire coloré. Au bout, le Diwan-i-Khas ou Chambre du Conseil, près de l'édicule réservé au théologien hindou, à droite la maison ciselée comme un joyau de la Sultane turque, à gauche le Panch-Mahal, aux terrasses superposées et aux multiples colonnes, où les reines venaient attendre les brises fraîches de la nuit. En dehors de la cour, regardant par-dessus le mur occidental, la maison de Miriam, la mystérieuse épouse portugaise, effrite ses peintures, parmi lesquelles un groupe rappelle si étrangement le motif classique de l'Annonciation. Ainsi le repos, la domination, la religion, l'amour, rythmaient cette belle vie.

On imagine difficilement une conception plus pittoresque que celle du Diwan-i-Khas. Un pilier central, dont les sculptures exquises rappellent, par une coïncidence peut-être volontaire, les ornements de la pierre funéraire de l'empereur, au sommet de ce mausolée de Sikandra, conçu lui-même, dirait-on, en un ressouvenir des terrasses du Panch-Mahal, où les princesses venaient dormir, s'élargit en un vaste chapiteau circulaire. De là, quatre balcons à rampes basses de pierre à jour divergent vers les coins du payillon, où des plateformes secondaires communiquent avec le sol par des escaliers. L'empereur, comme un dieu dans le calice d'un lotus, siégeait au centre du chapiteau épanoui; un ministre occupait chacun des angles; par les baies libres ou fermées de rideaux de pierre ajourée, l'œil découvre tout entier le large horizon presque parfaitement circulaire. La volonté du maître y rayonnait comme un foyer lumineux aux quatre coins du ciel, dardée jusqu'aux confins de l'empire, et je ne connais pas de réalisation plus poétique d'un vouloir de puissance et de responsabilité.

Le voisinage d'un dais de pierre taillé en imitation évidente des temples jaïns du xu° siècle — dais qui abritait, selon la tradition, le docteur hindou avec lequel Akbar aimait à s'entretenir — a donné à penser que le Diwan-i-Khas avait servi de théâtre à ces discussions religieuses, scandale des rigides ulémas, où, dans le crépuscule, par la voix des sages, on entendait plaider passionément les dieux. C'était Agni, le feu; les divinités zoroastriques; Siva qui procrée et dévore; Bouddha aux pitiés infinies, et, non moins écouté, un maigre moine noir, le crucifix des compagnons de François-Xavier au cou, et dont l'accent portugais fait sourire, parle au nom d'Issa, fils de David, qui mourut pour sauver les hommes. Au-dessus de ces murs, d'or rouge dans le couchant, et où depuis deux siècles les grandes voix se sont tues, l'air fut épais de présences formidables.

Le Diwan-i-am, avec son cloître à toit plat, où l'empereur rendait sa justice en public, ferme la cour à l'est. La maison de la Sultane turque la touche presque, joyau de sculpture partout répandue en lacis d'arabesques où des fleurs sont prises, sur toute la surface des colonnes extérieures, des murs et du plafond. La paroi s'évide en retraits étagés, où les femmes déposaient les bijoux, le houka d'or et d'émail, les dés de jade aux points de rubis pour charmer l'ennui des journées. Au-dessous, des panneaux étalent en relief toute une vie animale et végétale, où l'exubérancé hindoue se nuance de l'étrangeté chinoise, mêlant saules, palmiers, vignes, fruits lourds, aux dragons tartares et aux bêtes fauves ou ailées de l'Himalaya.

Des fresques, tirées de l'épopée de Firdoussi, ont à peu près disparu des murs du « Pavillon d'or », comme le luxe de sa décoration avait fait appeler la maison de Miriam. Au delà s'élève le palais dit de Jodh Bai, où l'on croit que résidait la princesse rajpoute, dont l'alliance, disputée aux préjugés les plus hautains de la caste et de la naissance, eut tant de prix pour la politique et l'amour-propre d'Akbar. L'importance de l'édifice, par rapport aux autres demeures attribuées aux bégums, suffirait à le prouvere Les influences hindoues y paraissent plus accentuées encore dans



PILIER DU DIWAN-I-KHAS, A FUTTEHPORE-SIKRI

l'architecture et l'ornement, malgré les écrans de pierre géométrique et les tuiles bleues du toit, dont le ton pâle compose avec le rouge général des constructions une harmonie téméraire et charmante.

On m'accorde la faveur de loger dans la maison du rajah Birbal, le premier des favoris hindous de l'empereur. C'est un modèle achevé du style de Futtehpore-Sikri que ce petit palais exhaussé sur un soubassement, avec ses deux étages de grès ciselé, la richesse du décor allégeant ce que pourrait avoir de pesant et de trapu cette construction où n'entre pas une cheville de bois ni une assise non horizontale, et qui réalise un aspect de grâce et d'affinement au

moyen de blocs presque cyclopéens. Ma chambre, au rez-de-chaussée, carrée, a quatre portes pareilles entre des piliers rectangulaires, où des motifs polygonaux s'enchâssent de bandes d'arabesques végétales. Le sommet de la porte est formé par deux supports en forme de mâchicoulis, projetés par l'un et l'autre pilier, et qui, sans se toucher, sont unis par une architrave posée à plat. Ils portent les pendentifs en capsules si caractéristiques de l'architecture hindoue et dessinent deux à deux un arceau qui se répète tout autour de la pièce, encadrant les panneaux pleins comme les baies ouvertes. Au-dessus, règne une frise d'alvéoles, qu'une ligne d'oves glandulaires raccorde aux longues dalles du plafond. Des réseaux délicats sur ces dalles en parent l'austérité. L'Oriental, quand sa rèverie ne se perd pas dans les lointains du dôme, aime à l'égarer parmi les géométries diaprées d'un beau plafond. Luxe de gens couchés, paresses du divin kief.

Au milieu des espaces pleins de la muraille, se creusent des niches ogivales, inscrites dans une bande rectangulaire de jasmins héraldiques.

Derrière la maison, des écuries allongent une ligne de mangeoires vides. Au bas de la terrasse, un grand caravansérail croulant se serrait entre le pied du rocher et la nappe du lac. La majestucuse Porte des Éléphants troue l'enceinte fortifiée, dans la direction du singulier minar conique hérissé de défenses d'éléphants de pierre, et d'où l'empereur abattait les bêtes de la jungle giboyeuse, au bord même des remparts de la cité.

La grande mosquée domine superbement l'escarpement sudouest de l'acropole d'Akbar. Bâtie en 1571, sur le plan, affirme-t-on, de la sainte Kaaba, elle constitue l'œuvre d'art centrale et suprême du règne, presque pure des tendances étrangères, et même, par une sorte de réaction, empruntant à l'art arabe proprement dit des procédés à peu près inédits en terre d'Hindoustan.

Une cour de deux cents mètres de long sur cent cinquante de large environ, dallée de marbre blanc, n'interrompt sa surface éblouissante et plane, d'une expression si religieuse et si grave, que par la vasque rituelle, un mausolée à deux dômes vêtu de marbres aériens, les feuillages de quelques arbres. Il en croît souvent à travers les parvis houleux des mosquées, où leur grâce, leur tendresse de choses végétales et qui peuvent mourir, semble nécessaire à détendre la méditation trop dépouillée, l'extase intense et douloureuse, fixée au front de l'Éternel.

Les portiques qui cernent le vaste rectangle sont divisés en cellules. Celui du fond, qui forme le sanctuaire, est couronné de trois dômes dont les deux latéraux reposent sur des colonnes d'un modèle hindou. Le central se raccorde avec les murs quadrangulaires qui le portent par de superbes pendentifs, formant une section en octogone, lequel, se dédoublant en polygone à seize côtés, épouse finalement la circonférence de la base du dôme. Cette progression arithmétique, paire, la plus simple de toutes, majestueuse, équilibrée, pourrait sembler naïve, n'était le plan hardiment pentagonal des stalactites, dissonance de grand maître, bientôt résolue dans la molle harmonie sphérique de la coupole.



LA GRANDE MOSQUÉE D'AKBAR, A FUTTEHPORE-SIKRI

M. Gayet, en une théorie beaucoup trop séduisante pour ne pas être vraie, a montré l'art arabe en proie à ce qu'il nomme sa « délectation morose », poursuivant l'idéal à travers le dédale ordonné d'une savante polygonie. Les plus passionnantes notions de la philosophie: le devenir, l'éternité, le retour inévitable (dont la prophétie brûla les lèvres de Zarathustra) en tisseraient les trames mystiques. Rève de beauté essentielle réduite à ses nombres purs, nue de formes périssables, libre du changement et de la douleur.

Donc les polygones s'étoilent, s'entrelaçent, d'abord sur les surfaces planes, puis dressés dans l'espace, reculés dans la profondeur, enrichis d'un monde de combinaisons nouvelles. Ils ne tracent pas seulement un décor oiseux; ils s'expriment en un langage infiniment varié, musique des lignes et des formes, aux rythmes toujours neufs.

1. L'Art arabe, p. 180, 181, 182.

dont l'échelle des nombres serait la gamme infinie. En continuant à songer sur ce thème et les généralisations qu'il comporte, en admettant la chimère d'un tel système esthétique devenu conscient, on demeure surpris de ses possibilités. C'est l'architecture, le plus positif des arts, ravie par delà les besognes de l'utile, se jouant des fatalités de la matière, gravitant, messagère enivrée d'initiations nouvelles, vers les sphères de l'émotion pure où, seule, beauté désormais signifie vérité ou sagesse. Pour la sculpture et la peinture, c'est d'abord l'affranchissement. L'art se libère de sa tâche simicsque, héritage d'humbles ancêtres; il cesse de copier. Révolution inouïe, à laquelle préludèrent, peut-être sans le savoir, les architectes arabes, et qui changerait l'axe du monde esthétique. Échappée vers l'incréé, non pas loin des formes épuisées, mais à travers les formes mêmes, pénétrées, illuminées du dedans par leur loi resplendissante, les formes-formules! Rupture apparente avec la Nature selon le canon ruskinien, mais, en vérité, possession autrement intime et exaltante de la Nature en son plus mystérieux mystère et sa plus jalouse volupté! La science et l'art opéreraient leur synthèse merveilleuse à une hauteur que nous n'aurions même pas rêvée, et il nous resterait à couronner de mains pieuses les œuvres sacrées au pied desquelles l'humanité enfant, après avoir frémi de jeune allégresse, vénérera, dans la force de son âge, une promesse plus belle encore que leur leçon.

Cette crise sans doute nécessaire, que l'Islam, sans ses vicissitudes et moins buté contre sa foi, eût peut-être opérée, les architectes d'Akbar la pressentirent si peu qu'ils couvrirent les alvéoles polyédriques, noyèrent les pures arêtes, lièrent les réseaux mystiques et leur virtualité d'expansion indéfinie, de tous les feuillages et de toutes les fleurs, depuis le lotus du Gange jusqu'aux roses de l'Iran. L'art persan, ses grâces riantes et faciles, devaient séduire et attarder l'art musulman sur le seuil d'un destin extraordinaire. L'aryen antropomorphe et imitateur — dont la Grèce antique fut le type le plus parfait — prenait le dessus, enchaînait la rêverie transcendantale du Sémite. Défaite admirable, que nous ne pouvons nous persuader de regretter, en en contemplant les vestiges.

Si la polychromie persane n'envahit pas encore l'extérieur du monument en revêtement de faïences multicolores — elle le fera moins d'un siècle plus tard, et nous donnera la ravissante mosquée de Wazir-Khan, à Lahore — elle se répand en peintures murales à l'intérieur, tend les murs austères d'une tapisserie chatoyante, alanguit d'une sensualité le sévère amour du dieu inimaginable. Le temps des grands desseins est passé; l'œil de la foi n'est plus fixé sur les horizons promis et tombe aux fleurs de la route. L'homme fléchit sous sa volonté trop lourde. Sa croyance aussi, sans se l'avouer, parfois hésite, ose regarder à côté de l'éternité l'heure, la créature au-dessus de l'incréé. Cœur peu fidèle de l'humanité, vieille sagesse infâme, dont Omar Kheyam, après Horace, reprend la chanson, mais plus poignante que celle de l'aimable pensionné de Tibur, conviant l'homme à ses brèves joies de bien plus loin, des profondeurs mêmes de la douleur et de la destinée.

On ne peut tenter la description des peintures à l'intérieur du sanctuaire. L'art décoratif n'a jamais dépassé l'effet produit par cette combinaison unique de polygonie et de couleur. Tout a pâli, mais l'imagination peut ressusciter la fête que donnaient aux yeux les frises détachant un riche motif de guirlandes en blanc rechampi de gris, de rouge et d'or sur fond cramoisi, les plafonds de corniches aux médaillons floraux blancs et jaunes sur fond terre de Sienne, encadrés d'une bordure de motifs oranges relevé de blanc sur fond gris bleu, les mihrabs entourés d'une bande de caractères dorés en relief sur bleu foncé, ou de pierre rouge pointillée incrustée de marbres noirs et blancs, d'émaux bleus et verts. Le tout d'une ampleur et d'une décision de style donnant une impression de force heureuse, sereinement maîtresse d'elle-même, sans déchet entre l'idéal poursuivi et l'effet réalisé.

D'un parti moins grandiose, mais d'exécution plus délicate encore, sont les décorations du mausolée à deux dômes, vêtus de marbres aériens, que nous avons aperçus en pénétrant dans la cour sacrée. Il abrite les restes de l'ermite Sélim Christi, à l'influence duquel on attribue la fondation d'une capitale autour de l'humble réduit où sa sainteté avait attiré Akbar. C'est une parure de châsse après celle d'une cathédrale. Autour d'un dais central qui abrite le sarcophage, dais de nacre incrustée, chaque écaille sertie d'un fil d'ébène, damasquinage inouï sur perle au lieu d'acier, à trame féerique, innombrable et minutieuse, règne d'abord, peint à même le mur de marbre, un dé de lis et de dahlias alternés, dont la bordure gracieuse s'élève à hauteur d'homme. Les fleurs sont interprétées réalistement, non plus déformées par des fantaisies d'héraldisme. Elles s'y abandonnent cependant, à ces fantaisies, au sommet des arches qui supportent le dôme, en exquises compositions or, vermillon, bleu, bronze et vert autour d'une rosace dorée en forme

de lotus, occupant l'angle droit supérieur du rectangle où s'inscrit toujours l'arc aigu de l'ogive sarrazine. Celle qui s'ouvre entre la porte et la tombe épanouit un grillage de marbre ciselé au sommet de son échancrure, et deux vantaux de marbre tournent au-dessous. D'immenses guipures, toujours de marbre blanc, forment promenoir autour de la chambre sépulcrale et, à l'extérieur, des supports bizarement sculptés, sortes de machicoulis en forme de harpe, soutiennent la pente de larges auvents. Blancheurs immaculées, où l'ombre bleuâtre se dentèle, dont la substance cristalline ne paraît point opaque, ne semble qu'attarder la lumière.

Trois portes percent l'enceinte de la mosquée. L'une, celle du sud, ne rentrait pas dans le plan primitif; c'est véritablement un arc de triomphe, destiné à célébrer les victoires de l'empereur dans le Guzerate. Cette masse de quarante-cinq mètres de hauteur, l'arche centrale ouvrant sur un demi-dôme, les quatre minarets aux quatre coins du trapèze qui en forme le plan, les larges degrés qui accèdent à l'entrée, la déclivité du terrain continuant la pente des marches, font de cette porte un monument inégalé dans son genre. Contemplée d'en bas, à la lisière du village dont les masures humiliées se tassent au pied du coteau, l'effet est sublime. Il réside dans la disproportion même de cette masse titanique à son entourage, dans le jaillissement orgueilleux de ce dais de pierre dont les minarets semblent les lances de soutien qui jadis, dans le steppe natal, portaient les peaux de bêtes ou les tapis bigarrés au-dessus du conquérant en arroi. Je ne sais qu'un autre monument où les verticales atteignent à ce degré de magnificence, la cathédrale de Beauvais. C'est le même Hosannah in excelsis! Du reste, l'épigraphe musulmane, avec un lyrisme si juste, s'écrie : « Son mihrab est comme le matin au grand front, ses pinacles comme la Voie lactée, sa porte clame haut...» Merveilleuse trouvaille, traduction inspirée du sentiment qui vous étreint devant cette arche formidable, d'où semble poussée comme une clameur de victoire, continue, plus retentissante que les cuivres de cent Renommées, du haut du socle qui la tend orgueilleuse à l'horizon d'Hindoustan. Et le grand cri d'orgueil, par-dessus les riches plaines, les villes pacifiées, la jungle insoumise, s'en va mourir fondu dans le murmure étonné des plages méridionales.

Alors on songe à d'autres paroles, celles dont le triple ruban forme le haut rectangle, où, selon le rite presque invariable, l'arc se découpe avec une auguste simplicité. Elles disent : « Le monde est un pont; traverse, mais n'y construis pas de maison... Le monde est une heure, passe-la en prière; le reste, qui le voit?... Ta meilleure richesse, c'est l'aumône que tu as faite... Sache que le monde est un miroir où la fortune a paru, puis a fui; — n'appelle tien rien que tes yeux ne puissent voir. » Et il se mêle à l'admiration de ces lignes pures, de cette grandeur matérielle, de ce miracle



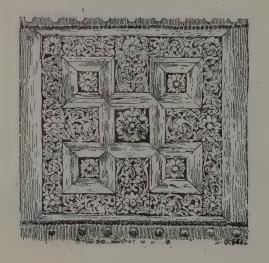
PORTE TRIOMPHALE DE LA MOSQUÉE D'AKBAR, A FUTTEHPORE-SIKRI

d'art réalisé, un élément de pensée, de vénération et de mélancolie qui compose une de ces rares sensations complètes que le temps n'atteint plus dans la mémoire et qu'on paierait de tous les exils.

Du sommet, parmi la floraison des clochetons à dôme à la mode hindoue et des fers de lance des minarets, à travers l'écheveau des martinets dans le ciel abaissé, je vois à mes pieds le village et, tout proche, le vieux hammam écroulé. Un étain transparent semble clore l'horizon où le fort d'Agra pointe par les temps clairs. De l'autre côté, voici la cour de la mosquée, les dômes des portes où tournoie un vol d'ailes soyeuses, et, posée au milieu, son parvis devant jeté comme un tapis, la tombe du saint *calender*. Et c'est une tente, la rude tente des migrations pastorales, entre les jours d'Abraham et ceux de Mahomet, qui reparaît à travers les dentelles irréelles, les rideaux de marbres diamantés de celle-ci, dressée par Azraël pour le sommeil du Juste à l'ombre même du Justicier.

ROBERT D'HUMIÈRES

(La suite prochainement)





# LES ORIGINES ET LE DÉVELOPPEMENT DU TEMPLE GREC

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE 4)

Nous devons étudier, maintenant, le temple ionique. Il est, à la lettre, le frère du temple dorique. Il est né d'une certaine construction pré-mycénienne, dont on a retrouvé les restes dans la « seconde ville » d'Hissarlik, sur l'emplacement de Troie<sup>2</sup>; et de cette même construction est sorti le mégaron mycénien, première forme du temple dorique. Les deux architectures dorique et ionique ont donc même origine : ce sont comme deux fleurs, l'une asiatique et spécialement ionienne, l'autre européenne et spécialement péloponnésienne, poussées sur la même tige, laquelle a ses racines au plus profond de l'antique acropole troyenne 3.

Si nous laissons de côté, provisoirement, ce qui concerne l'ornementation, les différences capitales entre les deux ordres se trouvent

- 1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., t. XXV, p. 188, et 336 et t. XXVI, p. 55.
- 2. Celle qu'on appelle la ville brûlée, antérieure à l'an 2000 avant J.-C.
- 3. Ces vues nouvelles sur l'origine de l'ordre ionique ont été exposées pour la première fois par M. F. Noack, dans le Jahrbuch des archwologischen Instituts, XI, 4896, p. 241-247. M. Perrot a eu connaissance de cette étude un peu tard (cf. Histoire de l'art, t. VII, p. 654, note 1). Aussi a-t-il soutenu encore l'ancienne théorie de l'indépendance réciproque des deux ordres. Il dit, par exemple (p. 609): « ... Les deux systèmes [dorique et ionique], si profondément originaux, nés dans des milieux différents, s'étaient développés, chacun dans sa voie, pendant plusieurs siècles, avec une entière indépendance. » Et encore (p. 657): « Entre l'architecture ionique et l'architecture mycénienne, point de liaison

dans la composition de l'entablement et le type des colonnes. Encore le second caractère paraît-il n'être qu'une conséquence directe du premier. L'entablement ionique n'a pas de frise; il se compose simplement de l'architrave et de la corniche. Tel il était dans les édifices primitifs, comme l'a démontré M. Perrot par l'étude des façades de certains tombeaux lyciens1, tel il se retrouvait encore à Priène, dans les deux temples d'Asclépios et d'Athéna (Ive siècle avant J.-C.)<sup>2</sup>, probablement aussi dans le Mausolée d'Halicarnasse<sup>3</sup>, puis dans le Léonidæon d'Olympie et dans le portique du Grand Autel de Pergame. On a vanté maintes fois « l'audacieuse innovation » par laquelle l'architecte de l'Érechtheion, dans la célèbre loggia des Cariatides, avait supprimé la frise, de peur que l'entablement, trop lourd, « ne surchargeât trop ses charmants soutiens » 4: on s'est mépris; la prétendue innovation n'est que l'exacte observance d'une règle traditionnelle, et ce qu'il faut expliquer n'est pas le manque de la frise dans la loggia de l'Érechtheion, mais bien l'existence d'une frise dans les autres parties de ce temple ionique. Nous l'expliquerons tout à l'heure. — Ainsi, l'entablement ionique est beaucoup moins haut que le dorique. Par une conséquence immédiate, les supports de cet entablement doivent être à la fois plus élevés et plus minces que les colonnes doriques: plus minces, puisque le poids à soutenir est beaucoup moindre; plus élevés, puisque la fraction fournie par l'entablement dans la hauteur totale de l'édifice est diminuée d'un bon tiers. Les colonnes du temple ionique d'Héra à Samos, qui datent pourtant du vie siècle avant J.-C., mesurent huit diamètres; celles du vieux temple dorique d'Apollon à Corinthe en mesurent à peine quatre.

Comment rendre compte de cet aspect de l'entablement, qui est le trait essentiel du style ionique dans sa forme originelle? L'analyse des éléments nous ramène, sans doute possible, à un prototype de charpente en bois, tout comme pour l'ordre dorique; mais il apparaît aussi que cette charpente était légère, faite de bois d'une médiocre épaisseur, à l'opposé des poutres d'un fort équarrissage qui apparente ni cachée; rien qui ressemble à une transmission plus ou moins directe des méthodes et des formes. » Mais, au contraire, les archéologues qui ont écrit plus récemment sur la question approuvent fort les raisonnements de M. Noack: cf. O. Benndorf, dans les Wiener Jahreshefte, II, 1899, p. 48.

- 1. Cf. Perrot et Chipiez, op. laud., t. VII, p. 641-645, planche X, 3.
- 2. Cf. Archæologischer Anzeiger, 1897, p. 184.
- 3. Cf. Berliner philol. Wochenschrift, 1899, p. 1139 (R. Borrmann).
- 4. Cf. Beulé, L'Acropole d'Athènes, II, p. 282.

composaient la haute et massive charpente dorique 1. Or, les puissantes dimensions de l'entablement dorique primitif, ses madriers énormes, ses poutres géantes et la robustesse de ses supports trapus, tout cela s'explique d'un coup par le poids considérable de la couverture, formée d'une couche épaisse de terre pilonnée. Au contraire, la légèreté de l'entablement ionique et la minceur élégante de ses supports doivent logiquement nous faire présumer l'existence d'une toiture beaucoup moins lourde. On pense donc au toit à double pente, en planches, qui a précédé le toit en tuiles de terre cuite et en a été le modèle<sup>2</sup>. Précisément, quelques façades de tombeaux lyciens, qui nous ont conservé avec fidélité la forme des antiques constructions en bois, montrent des toits de ce genre au-dessus d'entablements en charpente qui, eux-mêmes, sont le prototype de l'entablement ionique. Toiture massive en terre, toit léger fait de voliges assemblées, les deux genres coexistaient et coexistent encore dans les pays d'Orient : mais le premier a été employé davantage dans la Grèce d'Europe, où les forêts fournissaient en abondance de quoi débiter les poutres et madriers les plus puissants; le second devait être préféré dans la Grèce d'Asie, à cause de la pénurie des gros bois de charpente<sup>3</sup>. Ce serait, en somme, de ces deux modes différents de couverture que découlerait la grande différence initiale entre le style dorique et le style ionique; cette hypothèse, récemment indiquée par M. Benndorf , paraît tout à fait juste.

Les deux architectures cependant, tout en marchant chacune dans sa voie et en se développant chacune selon ses principes, devaient ne jamais se perdre de vue et parfois s'entr'aider l'une l'autre, comme se souvenant de leur commune origine et n'oubliant pas

- 1. Cf. Perrot et Chipiez, op. laud., t. VII, p. 642-644; A. Choisy, Histoire de Varchitecture, I, p. 339.
- 2. Cf. la démonstration de M. Benndorf, dans les Wiener Jahreshefte, II, 1899, p. 35-37.
- 3. On notera que le toit de planches n'exclut pas absolument la terrasse. Les monuments lyciens font voir que, d'habitude, le toit, avec ses deux pentes droites ou courbées, était simplement posé sur la terrasse, un peu à la façon d'un abri provisoire, d'une tente, qu'à la rigueur on aurait pu enlever. Mais on ne l'enlevait pas; et le toit de planches, en préservant de l'humidité la terrasse qu'il recouvrait, permettait de ne pas donner à celle-ci l'épaisseur qui lui eût été indispensable autrement pour n'être pas traversée par les pluies violentes, de la réduire à sa plus simple expression, et de diminuer de moitié ou des deux tiers le poids que soutenait l'entablement; et l'entablement, à son tour, pouvait donc être établi moins massif et plus mince. C'est là le point capital.
  - 4. Cf. article cité, p. 48-49.

leur étroite parenté. De très bonne heure, nous l'avons dit plus haut, le temple dorique adopta le toit à double pente, et il y gagna un exhaussement plein de majesté et l'admirable couronnement des frontons et des acrotères, sans lequel il nous semblerait aujourd'hui incomplet, mutilé, décapité. De son côté, le temple ionique intercala quelquefois dans son entablement, entre l'architrave et la corniche, la frise dont les édifices doriques lui offraient l'exemple. Il pouvait se passer de ce membre nouveau; de fait, il s'en passa presque toujours sur le sol d'Asie; mais, transporté dans la Grèce d'Europe, dans le pays d'élection du mode dorigue, il sentit, en quelque sorte, le besoin de présenter aux regards un front plus rempli, moins léger, moins éloigné de la sévère grandeur des facades concurrentes. Sur l'Acropole d'Athènes, le temple d'Athéna Nikè et l'Érechtheion ont reçu tous deux une frise, et ont pris de là un accent nouveau de fermeté qui n'est pas une des moindres causes pour lesquelles leur frêle élégance a pu supporter le voisinage écrasant des Propylées et du Parthénon.

Du reste, l'emprunt n'avait rien de servile, et il faut même noter avec quelle fine intelligence il a été fait, et avec quelle juste conception du sens primitif de chaque membre de l'ordonnance dorique. Dans la frise dorique, composée par l'alternance régulière des triglyphes et des métopes, l'élément princeps, pour ainsi l'appeler, est le triglyphe; il rappelle les têtes des grosses poutres transversales qui soutenaient l'empilement de bois et de terre formant terrasse sur le mégaron mycénien. L'édifice ionique n'avait jamais connu cette lourde terrasse, ni, par conséquent, les poutres destinées à la porter; la présence des triglyphes dans son entablement de pierre eût donc été une sorte de contre-sens. Aussi, ce que les constructeurs empruntèrent au temple dorique, ce fut l'idée seulement, non le modèle de la frise. Ils négligèrent les triglyphes et leur contre-partie naturelle, les métopes; ils posèrent simplement, entre l'architrave et la corniche, une plate-bande continue, dont la présence s'explique, non par le souvenir persistant de quelque partie de la charpente originelle, mais par la nécessité, en certains cas, de donner plus de hauteur à l'entablement. Et, lorsqu'ils voulurent décorer cette plate-bande, ils ne songèrent ni aux découpures géométriques du triglyphe, ni aux tableaux isolés des métopes, sculptés en forte saillie; ils se souvinrent plutôt des longues suites de bas-reliefs se déroulant ininterrompues sur les murailles lisses des monuments de l'art asiatique : ils puisèrent, une fois de plus, à cette source orientale dont ils avaient tiré déjà, nous allons le voir, plusieurs des éléments qui ont contribué à donner à l'ordre ionique sa physionomie particulière.

La colonne ionique, mince et fine, montée sur une base et couronnée par un chapiteau à volutes, diffère profondément de la colonne dorique. Mais dans les caractères originaux qu'elle présente, il faut distinguer, en quelque sorte, plusieurs degrés d'originalité. Nous avons dit déjà pourquoi elle est allongée et mince : ce caractère-là n'est qu'une conséquence du peu de hauteur et de la légèreté relative de l'entablement. La longueur et la finesse de la colonne expliquent, à leur tour, pourquoi une base devait nécessairement s'élargir à son pied. Un tronc de cône, forme à laquelle se ramène la colonne dorique, est stable par lui-même; il porte sa base en soi. Au contraire, le long cylindre étroit qu'est la colonne ionique semblera trop peu ferme et presque vacillant, s'il n'est fixé dans une base plus large; et cette base devra être en saillie hors du sol, car l'œil du spectateur a besoin de la voir pour être rassuré. — Ainsi, des deux traits qu'offre d'abord la colonne ionique, le second se trouve découler du premier, et le premier découler de la constitution même de l'édifice, dont la colonne est un des membres. Le chapiteau est plus vraiment original.

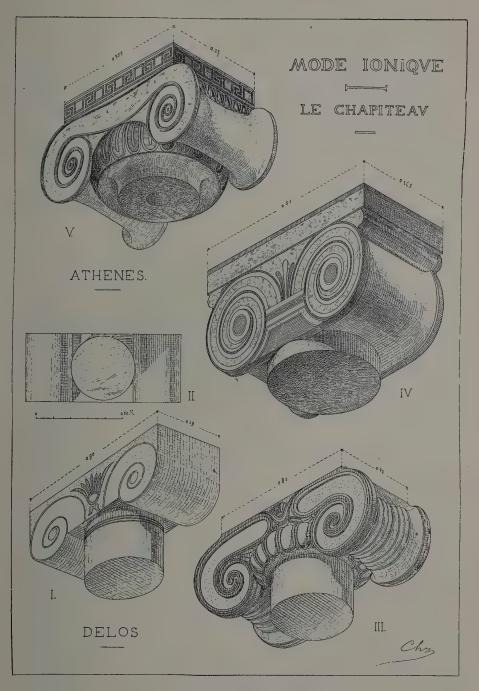
« Le chapiteau ionique dérive d'un couronnement de poteau, encore en usage dans toute l'Asie, et qui consiste à interposer entre le montant et le poitrail qu'il supporte une pièce horizontale faisant sous-poutre ou sommier 1. » La différence initiale avec le chapiteau dorique est la suivante. Celui-ci se compose de deux éléments : l'échine, qui continue en l'évasant la forme circulaire du fût de la colonne; et l'abaque, plateau carré qui soutient l'architrave. Le chapiteau ionique primitif est, au contraire, réduit à un abaque seul, qui a la forme d'un rectangle allongé. Cet abaque de bois a dû être échancré par-dessous, au milieu, pour que le poteau s'y pût solidement emboîter; rien de plus naturel que cet échancrement central ait été ménagé en retraite, de façon que les deux extrémités de la sous-poutre fissent une légère saillie vers le bas, pour masquer et protéger le point de jonction. Que l'on arrondisse maintenant ces

<sup>1.</sup> A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, I, p. 352. Cette explication de l'origine du chapiteau ionique, indiquée déjà plusieurs fois, a été fort bien exposée par M. Choisy (*ibid.*, p. 353-357), avec de petits croquis grâce auxquels la démonstration devient lumineuse.

extrémités déversées, et l'on obtient la silhouette générale, la « masse » du chapiteau ionique. La sous-poutre semble aplatie et comprimée au milieu, entre le support et l'architrave; mais ses parties latérales, qui échappent à la pression du fût, tendent d'ellesmèmes à s'affaisser, comme les deux bouts d'un coussin sur un escabeau retombent mollement dès qu'ils ont débordé le siège. Et l'arrondissement des extrémités de la sous-poutre s'explique fort bien; il ne résulte pas d'un caprice ou d'un hasard; il était, peut-on dire, imposé par l'exemple de la forme circulaire du support qui venait se terminer juste entre ces extrémités en saillie.

La tranche extérieure de la sous-poutre en bois ne pouvait guère rester sans une décoration peinte, laquelle donna matière, sans doute, à des tâtonnements divers dans les premiers temps. Cependant la forme même de cette surface, échancrée au milieu et arrondie aux deux bouts, devait tôt ou tard ramener l'esprit à des combinaisons de lignes prenant naissance dans la partie médiane, puis se développant en courbes concentriques dans les parties latérales. Bref, l'ornement linéaire le plus désigné pour une telle surface était la souple volute, aux variétés sans nombre, que les Grecs d'Asie connaissaient bien par l'usage que ne cessaient d'en faire, depuis un temps immémorial, leurs voisins des civilisations asiatiques 1. D'abord, on l'indiqua simplement par un trait de couleur; on fut ensuite conduit, surtout quand le chapiteau de pierre eut remplacé le chapiteau de bois, à la creuser dans le bloc, pour lui donner un relief plus fort et la rendre mieux visible d'en bas. Et il arriva alors, par une marche fatale, que ce simple ornement prit une importance de plus en plus grande, accapara à son profit le bloc entier qu'il devait embellir, et, selon sa propre hauteur et sa largeur, selon l'étirement ou l'infléchissement de ses courbes, détermina jusques à la forme du chapiteau, dont il n'était en principe que la parure extérieure. On se trompe donc en disant que le chapiteau ionique n'a point d'abaque, ou bien que l'abaque y est réduit à une mince tablette. Si l'on veut comparer le chapiteau dorique à l'ionique, il faut dire que l'abaque ici, c'est le chapiteau tout entier. Mais les volutes envahissantes empêchent de le reconnaître; et, quant à ce tailloir embryonnaire dont on le voit quelquefois surmonté, ce n'est autre chose que la face supérieure du bloc, réservée, par une précaution aisément compréhensible, pour ne pas faire porter le poids de l'architrave sur les courbes délicates et les fragiles filets des

<sup>1.</sup> Cf. Perrot et Chipiez, op. laud., t. VII, p. 658-659.



TYPES ARCHAIQUES DE CHAPITEAUX IONIQUES

volutes. Par contre, il n'y a pas à parler d'échine, même quand on constate au sommet de la colonne un léger évasement qui va rejoindre le plateau entre les volutes. L'absence de cette partie évasée dans les chapiteaux les plus anciens, la diversité des ornements qui la recouvrent, et surtout le fait qu'elle présente parfois un profil renversé, témoignent qu'elle ne doit pas être assimilée à la vraie échine dorique. Il suffit de se reporter au type primitif pour comprendre que cette prétendue échine, ou amorce d'échine, n'est pas un élément nouveau ajouté au reste; c'est toujours une partie de la pièce unique qui constitue le chapiteau, une partie laissée libre, en dehors du champ des volutes, et qu'à son tour, par un progrès de la décoration, on jugea bon de mettre en valeur, en la moulurant et en la revêtant d'oves et de feuillages.

Certains chapiteaux du vie siècle avant J.-C., retrouvés notamment à Délos et sur l'Acropole d'Athènes, peuvent servir à préciser quelques points de l'évolution dont nous avons retracé les traits principaux. L'un, le plus ancien<sup>1</sup>, reproduit fort exactement dans la pierre le modèle de la sous-poutre en bois, arrondie aux deux bouts et échancrée au milieu pour recevoir la tête du poteau circulaire et lisse. Les ornements, non pas sculptés, mais sculement figurés au pinceau, consistent en une palmette médiane, des deux côtés de laquelle partent des spirales courtes, qui s'enroulent à peine un peu plus de deux fois sur elles-mêmes, et marquent à leur extrémité ce qu'on a appelé plus tard l'œil de la volute. Un second chapiteau<sup>2</sup> offre le même genre d'ornements, indiqués aussi par la couleur seule; mais les spirales adossées de chaque côté de la palmette centrale y sont reliées entre elles par une sorte de traverse : c'est le premier essai pour raccorder les deux courbes et n'en faire plus qu'une seule à enroulements opposés. Un semblable essai, tenté par une voie différente, apparaît dans un troisième chapiteau<sup>3</sup>, sculpté celui-là, où les deux volutes, toujours indépendantes, sont pourtant si rapprochées l'une de l'autre à leur départ et tendent si manifestement l'une vers l'autre, que le plus petit pas désormais

<sup>4.</sup> Délos. Cf. Th. Homolle, Les travaux de l'École française d'Athènes dans l'île de Délos, p. 27, fig. 3; M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque, I, p. 437, fig. 69; Perrot et Chipiez, op. laud., t. VII, p. 625, pl. LIII, 1 et 2.

<sup>2.</sup> Acropole d'Athènes. Cf. Antike Denkmæler, I, pl. 18, 3; Jahrbuch d. archæologischen Instituts, III, 1888, p. 276, fig. 16 (R. Borrmann); Perrot et Chipiez, op. laud., t. VIII, pl. LIII, 4.

<sup>3.</sup> Délos. Cf. Homolle, op. laud., p. 28, fig. 4; Perrot et Chipiez, op. laud., t. VII, pl. LIII, 3.

devait suffire pour les réunir. Et le raccordement cherché se trouve accompli dans le chapiteau de la colonne dite des Naxiens, à Delphes1; mais il l'est d'une façon encore bien gauche, sèche et raide. Cette raideur commence à s'assouplir dans un chapiteau en tuf, retrouvé sur l'Acropole d'Athènes 2; elle n'est déjà presque plus sensible dans le chapiteau dit d'Alkimachos, qui est de la même provenance 8. Enfin, un dernier chapiteau de l'Acropole d'Athènes 4 nous apporte, sous une forme très simple et très pure, le type classique de la double volute, avec ses enroulements opposés, réunis au milieu par deux courbes inégalement fléchissantes. — Certes, les exemples qui viennent d'être rappelés ne fixent pas toutes les étapes du chemin parcouru; peut-être même (car ces débris ne sont pas rigoureusement datés) ne les avons-nous pas présentés dans leur ordre chronologique. Mais il n'importe. C'est par centaines qu'il faudrait compter les tentatives faites et les nuances du progrès réalisé, si nous possédions une plus grande abondance de documents matériels. Une étude aussi détaillée, serait-elle possible, est en dehors de notre dessein actuel: il nous suffit d'avoir dégagé les origines du chapiteau ionique, marqué la direction générale de son développement et fait reparaître à toute époque le fond primitif sous les ornements variés qui en ont plus ou moins modifié la forme.

Cette prépondérance des ornements témoigne, dans l'architecture ionique, d'un esprit tout autre que celui qui a dominé l'architecture dorique. Dès les commencements, le chapiteau dorique était fixé dans ses grandes lignes, et il n'a plus connu, au cours des siècles, qu'une suite d'imperceptibles changements, en vue d'une épuration toujours plus étudiée de ses lignes, sans l'aide d'aucun décor accessoire. Le chapiteau ionique, au contraire, a, dès le début, appelé à lui certains éléments décoratifs, et l'effort des siècles a consisté, pour lui, à embellir toujours cette décoration, à l'ennoblir, à l'enrichir, parfois à la charger. Dans l'ensemble sévèrement ordonné du temple dorique, on conçoit avec peine que le chapiteau puisse être différent de ce qu'il est, tandis que les chapiteaux des

<sup>1.</sup> Cf. Perrot et Chipiez, op. laud., t. VII, pl. LIV.

<sup>2.</sup> Cf. O. Puchstein, Das ionische Capitell (47e Berlin. Winckelmannsprogramm), p. 12, fig. 9.

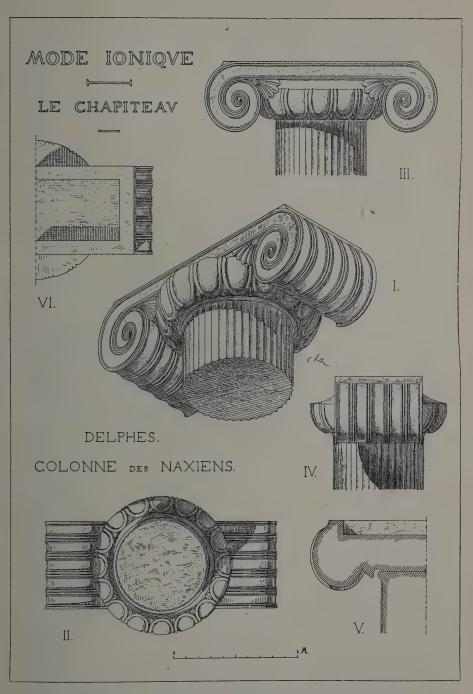
<sup>3.</sup> Cf. Éphéméris archéologique, 1886, pl. VII, 1 et 1ª; Puchstein, ouvr. cité, p. 9, fig. 6.

<sup>4.</sup> Cf. Antike Denkmæler, I, pl. XXIX, 2; Collignon, Histoire de la sculpture grecque, I, p. 351, fig. 176; Perrot et Chipiez, t. VII, pl. LIII, 5.

temples ioniques semblent nous réserver à chaque instant la surprise de quelque nouveauté; et ces nouveautés incessamment répétées devaient conduire à un oubli complet de la forme première, telle que l'avaient faite les nécessités de l'originelle construction en bois. Aussi, lorsqu'apparaît, au v° siècle avant J.-C., le chapiteau corinthien, qui n'est pas seulement une variante nouvelle de l'ancien type, mais un chapiteau entièrement neuf et de forme et de décoration, on voit l'ordre ionique l'adopter sans gêne et sans scrupule, peut-on dire; et désormais les colonnes ioniques vont se terminer indifféremment, soit par ce nouveau chapiteau à corbeille d'acanthe, soit par l'ancien chapiteau à volutes, sans qu'il en résulte aucune modification dans la colonne même ni dans l'entablement, et sans que l'ordonnance générale de l'édifice souffre d'une faute d'harmonie 1. — Mais l'idée ne serait venue à personne d'introduire le chapiteau corinthien dans un temple de style dorique.

Le goût à la fois des ornements et de la variété dans l'ornementation n'est pas moins visible aux bases des colonnes que sur leurs chapiteaux; il l'est plutôt davantage. Non seulement les bases diffèrent toujours, d'un édifice à l'autre, pour la composition des profils et la hauteur; mais, dans le même édifice, elles varient quelquefois, et, par exemple, à la façade d'un temple, elles répèteront, suivant une alternance régulière, plusieurs modèles dissemblables, les uns établis sur plan circulaire, les autres sur plan octogone. Plus encore que leur forme, les ornements dont elles sont couvertes (tresses, entrelacs, feuillages, etc.) offrent une diversité infinie. Diversité moindre, cependant, que celle de la décoration qui déploie sa richesse et déroule ses caprices dans les parties hautes de l'entablement, sur toutes les moulures de la corniche et sous la face inférieure du larmier, comme aussi sur les chapiteaux d'ante et le long des chambranles des portes. Cette floraison brillante a beaucoup de charme; mais, par cela même, elle tire à elle toute l'attention du spectateur. Les membres de l'édifice sur lesquels elle

<sup>4.</sup> Il n'y a pas d'ordre corinthien. Car le mot « ordre » implique liaison étroite et solidarité entre les membres principaux d'un édifice; et le prétendu « ordre corinthien » n'est autre chose que l'ordre jonique, avec la substitution du chapiteau corinthien au chapiteau ionique proprement dit. La vérité est donc que, à partir de l'invention de Callimaque, l'ordre ionique eut à sa disposition deux types de chapiteaux : l'ancien chapiteau à volutes et le nouveau chapiteau à corbeille d'acanthe.



PLANS, ÉLÉVATIONS, COUPE, VUE PERSPECTIVE DE CHAPITEAUX IONIQUES

s'épanouit semblent n'exister plus que pour en être le soutien et l'offrir aux regards : ils sont presque réduits, si j'ose dire, au rôle de porte-bouquets pour ces fleurs de pierre. On est ainsi entraîné à oublier un peu leur rôle essentiel dans la construction; on ne reconnaît pas au premier coup d'œil les lignes principales, toujours si présentes et si nettes dans le temple dorique. - Puis, par une sorte de contagion difficile à éviter, même les parties qui semblaient devoir échapper au luxe des ornements se sont laissé quelquefois envahir à leur tour. Ne vit-on pas, à l'Artémision d'Éphèse, dès le vie siècle avant J.-C., les colonnes de la façade décorées de grandes figures sculptées en relief, qui tournaient comme une procession au-dessus de la haute base moulurée? Sans insister sur des fantaisies aussi exceptionnelles, on comprend aisément que l'édifice ionique, ayant fait du superflu son nécessaire, ayant mis au premier plan l'abondance et l'éclat et la grâce du décor, devait s'affranchir des règles sévères à l'observance desquelles le temple dorique s'est complu avec une sorte de noble et stoïque fierté. Il a pris ses aises, il a usé d'autant de libertés qu'il lui a été possible. Un détail, d'ailleurs secondaire, achèvera de le montrer : alors que la colonne dorique, malgré l'épaisseur considérable de son fût, n'a jamais eu que seize ou vingt cannelures, vingt-quatre au plus, la colonne ionique, bien plus maigre, n'en a jamais eu moins de vingt-quatre et en a compté parfois quarante et quarante-quatre; en outre, ces cannelures qui, jusqu'au ve siècle, s'étaient coupées à angle vif, comme les cannelures doriques, ont paru un jour trop sèches et trop austères pour leur souple et brillant voisinage, et on imagina de les séparer par d'étroits listels, qui désormais, pareils à autant de rubans tendus, semblèrent rattacher les fines moulures ornées de la base aux fines ciselures du chapiteau.

En somme, l'architecture ionique répondait à certains désirs légitimes de l'imagination, désirs d'élégance, de luxe, de somptueuse parure, de fantaisie et de charme imprévu, auxquels ne pouvait donner satisfaction l'inflexible architecture dorique, soucieuse seulement de la force, de la netteté rectiligne, de la logique. L'une et l'autre, par les noms qui très justement les désignent, correspondent aux tendances d'esprit divergentes des deux tribus ionienne et dorienne, entre lesquelles se partagent les éléments de supériorité de la race grecque. Au point de vue historique, ces tribus peuvent bien échapper en partie à notre prise; elles fuient sous les doigts

pénétrées l'une l'autre, mêlées l'une dans l'autre, et ce serait une œuvre vaine autant qu'arbitraire de vouloir les isoler et les étudier chacune à part. Mais, au-dessus de leur inextricable mélange, continuent à apparaître, distinctes l'une de l'autre, deux formes d'esprit, deux directions de pensée, deux capacités de création artistique, qui, le plus souvent, se sont bornées à s'entr'aider plus ou moins, mais qui parfois aussi, à de rares moments, pour un temps court, se sont réunies en un faisceau unique de génie et de gloire. Les deux ordres d'architecture, malgré leurs différences profondes et leur opposition même en certains points, sont donc bien tous deux, chacun à sa manière, l'expression de l'idéal grec. Cependant, il est juste de dire que l'un des deux, le mode dorique, est plus purement grec1. Car il s'est développé sur son propre fonds; il ne l'a accru ni altéré par l'introduction d'aucune nouveauté exotique; il a amené à leur maximum de beauté les données en petit nombre que lui avait fournies la primitive construction indigène, et c'est par les moyens les plus simples qu'il a édifié une œuvre parfaite de raison et de goût. Le mode ionique s'est montré moins fier et moins scrupuleux dans la suite de ses progrès : il a reçu de l'art oriental le tore, élément prépondérant de ses bases de colonnes; et la volute, qui décida des destinées de son chapiteau; c'est aussi de l'Orient qu'il prit l'amour des ornements multipliés, se succédant sans repos, envahissant tous les membres de l'ordonnance, au risque de les étouffer. Avec le goût grec le plus délicat et le plus affiné, il a néanmoins parlé une sorte de « dialecte asiatique » par rapport à la noble langue, substantielle et inaltérée, que représente l'ordre dorique. C'est pourquoi, lorsque la Grèce, au 1ye siècle avant J.-C., entra en contact direct et définitif avec l'Asie, la pénétra de son esprit et se laissa en même temps pénétrer par elle, les préférences des constructeurs se tournèrent désormais vers l'ordre ionique, et le mode rival fut de plus en plus délaissé: conséquence naturelle de la grande évolution qui se produisait dans les idées et dans les formes de l'art.

Mais, avant de décliner dans la faveur des hommes, l'ordre dorique leur avait laissé l'incomparable Parthénon. C'était à cet heureux moment, où le génie de quelques artistes athéniens rassembla et combina dans la plus puissante et la plus exquise harmonie les qualités différentes de l'esprit dorien et de l'esprit ionien. Le Parthénon fut le fruit, en architecture, de cette harmonieuse

<sup>1.</sup> Cf. Perrot et Chipiez, op. laud., t. VII, p. 653 et suiv.

fusion; il lui dut sa beauté supérieure et unique. Que l'on ne se quand on les veut serrer de trop près : elles se sont incessamment contente pas, pour en juger, d'un coup d'œil sur l'ensemble; ce n'est pas assez de constater et de dire que jamais plus juste union ne fut trouvée de l'expression mâle et de la forme élégante. L'origine de certains détails est surtout significative. On ne met pas en doute que la frise continue qui couronne les murs du naos n'ait été imitée de l'exemple récemment donné par quelques temples ioniques 1, ou, tout au moins, que l'idée n'en soit venue de la même source d'inspiration qui servait aux constructeurs ioniens. Pareille influence se reconnaît dans l'emploi de maints ornements, dans les palmettes légères ciselées sur les cymaises et dans les rangs de perles taillés en bordure des métopes<sup>2</sup> : ces colifichets ioniques, si je puis dire, adoucissent l'austère nudité des membres doriques et y répandent comme un sourire. Mais, plus encore, le nombre des colonnes en façade paraît être une innovation due au souvenir direct des modèles ioniques. Le Parthénon est le seul temple dorique octostyle; tous les autres n'ont jamais plus de six colonnes sur les petits côtés. L'emploi de huit colonnes au lieu de six eût conduit, en effet, à un double écueil, qui était d'étendre la façade à l'excès et de donner à l'édifice une lourdeur plate et écrasée, ou bien de trop serrer des supports que leurs dimensions considérables obligeaient plutôt à espacer largement. Au contraire, les colonnes ioniques, étant plus minces, plus élancées, et portant l'entablement plus haut, devaient être, toute relation gardée, rapprochées davantage l'une de l'autre et alignées en plus grand nombre : la façade octostyle était aussi normale pour un temple ionique que l'hexastyle pour un temple dorique. Or, la plus heureuse audace des architectes du Parthénon a été d'approprier à leur édifice, construit suivant le mode dorique, cette façade octostyle, dont le mode ionique avait eu jusque-là le privilège. Et ce plan hardi, une fois adopté, devait avoir une répercussion immédiate dans la hauteur des colonnes et leur

<sup>4.</sup> Il n'est pas inutile de rappeler que le temple d'Athéna Nikè (*Victoire sans ailes*), dont l'entablement porte une frise continue sur ses quatre faces, a été construit vers 450, c'est-à-dire peu avant que le Parthénon fût commencé, et que son architecte a été Callicratès, le collaborateur d'Ictinos pour les plans du Parthénon: cf. P. Cavvadias, dans l'Εφημέρρις ἀρχαιολογική de 1897, p. 173 et pl. XI.

<sup>2.</sup> Ce rang de perles n'a laissé guère de traces sur la plupart des métopes. Il est cependant bien conservé sur l'une de celles qui sont au British Museum : cf. Catalogue of Sculpture... Greek and Roman... in the British Museum, I, n° 307, p. 135.

LES ORIGINES ET LE DÉVELOPPEMENT DU TEMPLE GREC 453

espacement et leur nombre sur les longs côtés, — dans tout le système des proportions.

\* • \*

Ainsi, les deux ordres grecs d'architecture, issus des antiques bâtisses mycéniennes et pré-mycéniennes, grandis dans des milieux différents, ayant développé chacun ses qualités propres, ayant produit chacun des œuvres admirables, sont venus, au moment de leur complet épanouissement, converger sur l'Acropole d'Athènes. Ils se sont fraternellement rapprochés; ils ont concilié, dans la mesure où elles étaient conciliables, certaines de leurs beautés originales, pour aboutir à une création suprême, qui leur fût un peu commune à tous deux, et qui, bien qu'élevée selon le mode dorique, fût le chef-d'œuvre, non pas de l'architecture dorienne seulement, mais bien de l'architecture grecque et du génie grec.

Sur ce rocher de l'Acropole où se dresse le Parthénon, les fouilles de 1887 ont fait reparaître quelques restes du vieux et rustique « palais » où résidaient les chefs de l'Attique, dans le même temps que les chefs de l'Argolide résidaient, en des « palais » pareils, sur les acropoles de Tirynthe et de Mycènes. Il est dommage que ces ruines soient si informes, et qu'on ne puisse lire nettement sur le sol le plan de « la forte demeure d'Érechtheus », ainsi que la nomment les poètes homériques. Car c'est d'elle, plus exactement, c'est du type de construction dont elle était un exemple, qu'est sorti le Parthénon, — après beaucoup de générations intermédiaires. Mais nous pouvons toujours nous représenter ce qu'elle était, d'après le modèle du palais de Tirynthe. Celui-ci date du xue ou du xue siècle avant Jésus-Christ; le Parthénon fut édifié de 447 à 431. De l'un à l'autre, sept ou huit siècles se sont écoulés. Pour transformer le mégaron de bois et de terre crue en ce noble édifice de marbre, où resplendit une fleur divine de perfection, les Grecs ont mis de sept à huit cents années : personne ne dira qu'ils ont perdu leur temps.

HENRI LECHAT.





# L'ÉGLISE COLLÉGIALE DE CHAMPEAUX



Parmi les monuments historiques classés, figure une église collégiale, peu connue malgré son voisinage de Paris.

Située entre Mormant et Melun, la collégiale de Champeaux peut assurément nous intéresser, et son état d'abandon lui acquiert une sympathie qui s'accroît après une première visite.

Maintenant, les piliers et les dalles verdissent sous une humidité persistante, et les oiseaux des champs nichent aux clefs de voûte d'où pendent les brindilles et les pailles de leurs nids; leur babillage vient souvent seul chanter la paix du sanctuaire, tandis que le soleil éclatant perce à travers les verrières clairsemées, restes

d'anciens beaux jours. La nef est vide et son dallage de pierres funéraires ajoute encore à l'impression de solitude du lieu.

Le nom de Champeaux est mentionné pour la première fois au vue siècle, dans le testament de sainte Fare, fille d'Agneric, comte de Meaux, qui quitta le bourg pour fonder le monastère d'Eboriac (Faremoutiers), situé sur les bords du Morin, laissant un revenu pour subvenir aux besoins du prieuré de Champeaux, qui, dès le xie siècle, fut remplacé par un collège de chanoines séculiers.

En 1124, la collégiale, en pleine prospérité, se vit favorisée des offrandes qu'engendrait la foi du moyen âge et aussi de la protection effective des rois de France.

L'église actuelle ne fut commencée que sous saint Louis, et l'évêque de Sens, en 1262, accorda des indulgences à ceux qui donneraient l'aumône « pour la rebâtir ». Des dons de toute nature affluèrent : domaines, moulins, etc.; toutefois les chanoines avaient compté sans les guerres de la seconde moitié du xive siècle. Durant une période de cent années, le pays fut ravagé; la collégiale,

alors réduite à la portion congrue, dut vendre l'argenterie de l'église pour payer la contribution de guerre, en 1420.

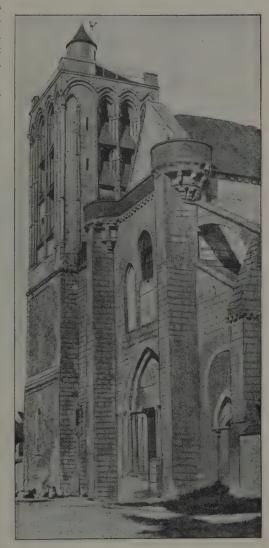
Plus tard, la Renaissance apporta un peu de calme; c'est à cette époque que

furent exécutées les stalles du chœur par Richard Falaise, menuisier parisien (1522), ainsi que les vitraux dont il reste encore des fragments importants.

En 1374, l'édifice fut réparé et embelli; son reliquaire reçut une particule du chef de sainte Fare, qu'on enchâssa dans un reliquaire d'argent. Les derniers désastres datent de la Fronde, en 1652; l'église servit de logement à la soldatesque et aux chevaux, ainsi qu'aux ribaudes qui suivaient les armées. Les chanoines, atterrés, s'enfuirent à Melun.

Depuis 1790, le prieuré a été supprimé. Toutefois, pour conserver le monument remarquable de la Brie, les habitants demandèrent l'abandon de leur propre paroisse de Notre-Dame au profit de la vieille église, qui devint alors paroissiale.

Construite en forme de croix latine, la collégiale <sup>4</sup> mesure 64 mètres de longueur sur 19 m. 32 de largeur et 15 mètres de hauteur. L'extérieur est très simple, avec arcs-boutants; à peine quelques bordures dentelées viennent enjoliver plusieurs fenêtres. Une



L'ÉGLISE DE CHAMPEAUX (VUE EXTÉRIEURE)

tour carrée, haute de 25 mètres et composée de trois étages percés d'ouver-

1. Voir l'étude détaillée de M. l'abbé A. Bonno : La Collégiale royale de Saint-Martin de Champeaux (Provins, imp., Ch. Louage (s. d.) ; in-8°, 98 p. av. fig.) et celle de

tures à lancettes, est décorée de cinquante-six colonnes, placées sur les quatre faces.

Aux grands jours de fête, six cloches tintaient dans la tour, mais en 1790 une seule, la Sainte Marie, datée de 1730, fut concédée à la paroisse.

Le portail, dénudé actuellement, était décoré de bas-reliefs représentant le Jugement dernier et le Paradis, et le pilier de l'estanfiche portait une statue de saint Martin, patron de l'église.

Un porche, qui se voyait encore au commencement du xixe siècle, a disparu. La façade est encore couronnée par deux tourillons, présentant l'aspect défensif des places fortes; ils servirent, pendant les sièges qu'eut à subir la collégiale, au veilleur qui faisait le guet; la vue dont on jouit de là s'étend de tous côtés, jusqu'aux horizons vaporeux des plaines de la Brie.

L'intérieur de l'église a onze travées, dont cinq sont occupées par le chœur, qui prend ainsi presque la moitié superficielle de la nef, où autrefois des chapelles occupaient chaque travée. L'heureuse disposition des piliers de la nef, alternativement simples et géminés, ajoute à l'élégance des proportions qu'harmonisent de beaux effets de lumière. La dernière travée, fermée par un mur à moulures du xv° siècle, ménage une sorte de déambulatoire autour du chœur, d'où l'on peut monter au triforium du chevet. L'abside semi-circulaire n'existe pas dans ce monument: le fond de l'église est terminé par un mur d'un seul plan, où vont buter les nefs latérales. Des verrières sont placées au-dessus des ouvertures du triforium, ainsi que dans l'axe des collatéraux.

Un triforium dut exister également sur les côtés, et des rosaces, aujourd'hui murées, se voient dans la nef et dans le chœur. Ces ouvertures auraient, dit Viollet-le-Duc, servi de jours au triforium aujourd'hui détruit. Les transepts, larges de 22m50, furent commencés au xii° siècle et achevés au xiii° siècle; on y voit des mascarons grotesques rappelant une époque plus ancienne. Deux piscines furent découvertes en 1897 et le bénitier servait jadis de piédestal à un tronc. Une petite crypte existe dont l'entrée se trouve derrière le maître-autel.

L'éclairage de l'église est un peu vif maintenant, car des trente-trois verrières des xv° et xvï° siècles il reste relativement peu de chose. Elles étaient d'un art consommé et dues, pour la plupart, à la générosité des chanoines et des seigneurs. Ainsi sur l'un des vitraux, se lit : « Messire Michel Paien, chanoine de Champeaux, a fait faire cette verrière.» Le donateur est représenté assisté de sainte Geneviève portant un cierge que le diable s'efforce d'éteindre. De nombreux sujets nous montrent saint Louis tenant le sceptre de la justice, saint Georges terrassant le Dragon, le Jugement dernier, saint Nicolas, saint Martin à cheval, etc. Puis un saint Jean l'Évangéliste écrivant et prononçant ces paroles ; « Johes septem eccliis campll (de Champeaux) grâa et pax. » L'aigle symbolique tient l'écritoire avec le bec et un chanoine donateur est en prière. Au centre de la rosace se voit une église que six autres roses plus petites entourent et représéntant chacune une petite chapelle, allusion à la collégiale et aux six paroisses qui en dépendaient.

M. Leroy (de Melun) sur les vitraux (Paris, Imp. Nat., 1897), ainsi que les travaux de MM. Aufauvre et Fichot (*Les Monuments de Seine-et-Marne*. Paris, 1858; in-folio), L. de Rosny, Eugène Liébert.

<sup>1.</sup> Dictionnaire raisonné d'architecture, t. V, p. 191, et t. VIII, p. 306.

Une curieuse verrière, disparue et remplacée par des vitres blanches, illustrait le parabole de l'Enfant prodigue .

Quant au dallage de l'église, il fut renouvelé à la fin du xvii° siècle; cela occasionna certaines suppressions de monuments funéraires; il en reste cependant une riche collection du xiii° au xviii° siècle, donnant encore à la collégiale l'aspect d'une nécropole.

Une tombe curieuse est celle de Pierre des Marets et de sa famille 2, où trois effigies principales occupent des niches à arcades, et où une figure de petite fille est placée devant le personnage du milieu. Dans les pignons latéraux, des anges



L'ÉGLISE DE CHAMPEAUX (VUE INTÉRIEURE)

recueillent les âmes des défunts, et, au milieu du fenêtrage central, Abraham reçoit une des âmes dans son sein.

A signaler egalement une tombe très modeste, où sont gravés deux ossements en sautoir, avec cette courte légende, distribuée de bizarre façon : « Revertere Amen », allusion au dogme de la Résurrection. Mais de toutes les tombes, la mieux

1. Les paroles suivantes, dont il ne reste plus que les derniers vers, y étaient tracées :

Le Prodigue sa portion et part De biens son père lui despart Ses biens dépend promptement, Avecque garses trop gallament. Icelles l'ont si bien desceu Qu'il se dispart mevré et nud. Par pauvreté martyr de tous maulx Depuys se loue à garder les pourceaulx. Les pourceaulx garde le pauvre abandonné Et son père veu sa nécessité, Grâce et pardon lui a voulu donner; De joye qu'il eust, un gros veau fist tuer. L'aisné frère murmure par envie Envieux meurt et jamais meurt envie.

2. Voir F. de Guilhermy et R. de Lasteyrie, Inscriptions de la France du  $V^{\circ}$  au XVIII siècle, t. V.

conservée est celle de « Rigault de Merlhat, chanoine de Champeaux en Brye, quy trespassa l'an de grâce mil CCCXLVII, le samedi après Quasimodo le XIX jour en avril».

A côté de ces souvenirs sévères, la vie et la satire vont s'aiguiser singulièrement : les stalles si pittoresques du chœur nous font pénétrer dans un monde nouveau.

Comme nous l'avons vu, les stalles sculptées sont du xvi° siècle, moment où le scepticisme et la Réforme divisèrent la chrétienté. L'esprit de Rabelais se retrouve, et l'artisan parisien qui est l'auteur des boiseries y a certes glissé des allusions critiques à l'adresse des « burgotz et porteurs de rogatons » : le calembour, le jeu de mots même en égaient les miséricordes. Les sujets religieux y sont aussi traduits par des symboles ou rapportent quelque scène de l'Ancien Testament; toutefois l'esprit facétieux de plusieurs sculptures était peu fait pour édifier les fidèles.

Le clergé, comme on sait, s'éleva souvent contre les représentations équivoques et parfois obscènes qui décorèrent bon nombre de rinceaux, stalles, gargouilles ou chapiteaux d'églises du moyen âge. Au xue siècle, saint Bernard stigmatisa avec véhémence de semblables sculptures, « où la fantaisie le dispute au profane dans des compositions grotesques qui attiraient les regards des frères pendant les oraisons, s'occupant plus à déchiffrer les énigmatiques figures qu'à méditer sur la loi divine 1 ». Mais quand vient la Renaissance, avec son goût composite si faux et pourtant si délicat — réveil de l'esprit païen, — les satyres et les bacchantes, qui n'avaient jamais complètement abandonné les chapiteaux, se montrèrent plus nombreux ; et les plus dévots mêmes se laissèrent gagner à cet esprit libre trop aimé des humanistes. Quelques années avant la Réforme, de 1501 à 1513, un certain abbé Angelus Rumplerus s'indignait contre l'intrusion de dragons et d'animaux dans la décoration des églises : l'animal, pour ce pieux abbé, était la figure du démon. Il vit surtout un encouragement à l'immoralité dans les grotesques acteurs de scènes grivoises dont les âmes timorées se sentaient troublées et où, cependant, il faut voir aussi un enseignement moral traduit avec une verve toute gauloise.

Les stalles de Champeaux, à ce point de vue, n'ont rien de bien terrible; les plus triviales sont détériorées. Quelques personnes offusquées proposèrent de « raboter » les sculptures; ce beau zèle se manifesta probablement lors d'une visite pastorale de Msr de Juigné, archevêque de Paris, qui, d'après le procèsverbal, « exhorta les chanoines et les enjoignit de faire changer le plus tôt possible les figures bizarres et singulières qui se trouvaient dans les stalles ». Rien, en somme, ne fut raboté; seule une maladroite couche de couleur ocre jaune est venue retirer la patine du temps.

L'œuvre importante de maître Richard Falaise compte cinquante-quatre stalles; nous en relevons le paiement aux conclusions du chapitre de l'année 1585 : « Les chaires du chœur ont esté faites à Paris par maistre Richard Falaise, menuisier, demeurant à Paris, en l'an 1522 et a esté payé audit Falaise, pour lesdites chaires, 450 l., ainsi qu'il est déclaré au compte rendu par maistre Guillaume Clément. A esté payé à Macé Caricque, serrurier, pour avoir ferré ces chaires et le tour de l'autel, 20 livres. »

Les stalles se divisent en stalles hautes et basses : celles du bas sont plutôt 1. Annales archéologiques de Didron, t. III, p. 24.

historiées de sujets satiriques; les stalles supérieures, du côté droit, ont leurs miséricordes décorées de scènes empruntées à l'histoire de Job. Certaines sculptures ont une signification que nous ne saisissons plus maintenant; plusieurs même sont de vrais rébus. Nous parlerons des plus curieuses parmi les cinquante-quatre. Ainsi deux chiens se disputant un os rappellent certainement ce dicton doublé d'un calembour : « Faire d'un os taire deux chiens. » Ensuite, deux singes attachés par la queue; un centaure portant une massue et un bouclier; un autre centaure décochant une flèche; le semeur de l'Évangile, ou allusion plus probable au « Je sème à tous vents ». Puis, c'est la grappe de la Terre promise; une femme battue par son mari (« Qui aime bien châtie bien »); le pélican qui se perce le flanc; quatre rats d'église dévorant le monde, et ainsi de suite. Tout se succède et se coudoie dans la promiscuité la plus imprévue. Un autre sujet



MISÉRICORDE DE STALLE (XVI° SIÈCLE)

(Église de Champeaux.)

assez connu, et surtout exécuté depuis le xine siècle, mais principalement vers le xve, représente un renard dans une chaire prêchant aux poules, histoire que les fabliaux ont rimée et qui a pour morale : se méfier des beaux diseurs. « Le renard en chaire prêchant aux poules, c'est le démon vaincu, usant de ruse : le diable se fait prédicateur pour mieux duper le pauvre monde 1. »

Nous voyons encore un Atlas exotique marchant sur les mains et portant un globe; le diable fuyant devant un moine qui tient un ciboire. L'enfer est

1. Voici, du reste, l'extrait d'un bestiaire rimé du xiii° siècle qui établit l'assimilation entre le renard et le diable :

Ases renars seloit ebler
Les ghelines coustat des noes
Volentiers fact troter les oes.
Li goupils (renard) vit toutes saisons
Des ghelines et des capons
Tout adies vit de rouberie
De larcin, de tricherie

Cil goupils ki tout fet de mal
Que vous aprieles ei renart
Senefie le mal goupil
Ki le peuple met a essil (exil)
C'est li maufes (mauvais) ki vous guerroie

Ces eun jor vient sor nos a proie

Li goupils est molt artilleus.

(Fabliaux et Contes français du XIº au XVº siècle, par Barhazanet et Méon, 4 vol. in-8°.)

représenté par une chaudière où le diable cuit en compagnie d'un moine; un personnage debout attise le feu.

Ce sont encore deux femmes se disputant un homme (« Entre deux larrons », miséricorde très dégradée); une sirène nue, les cheveux au vent; la truie qui file. Les proverbes continuent par les sujets suivants : « Entre l'enclume et le marteau»; « Petite pluie abat grand vent », sujet burlesque et jeu de mots qui se passe de commentaires ; « Plusieurs têtes en un chaperon »; miséricorde où les têtes sculptées sont celles des moines et où le chaperon porte des oreilles d'âne, traduction du « vietdazouer ¹ des abbez » de Rabelais. Puis, ces deux dictons : « A force de tirer, la corde se rompt »; « Ce n'est que par derrière, il n'en voit rien », scène où un individu reçoit... par derrière une volée de coup de battoir. A noter encore un homme écrasé par une sphère fichée d'une croix : il pourrait figurer Jacques Villain, c'est-à-dire le peuple, dominé par l'Église.



MISÉRICORDE DE STALLE (XVI° SIÈCLE)
(Église de Champcaux.)

Les panneaux de clôture des stalles sont aussi décorés d'un Amour avec une flèche, ainsi que d'une Diane nue ou d'une Vénus portant un arc.

Des marmousets au visage grimaçant trouvent encore place entre chaque stalle: tels un scribe tenant une banderole, un homme s'ouvrant la bouche et se grattant le pied, un autre vomissant dans un plat à barbe, etc. Enfin, sur un montant placé en regard du maître-autel, chien et chat se montrent les dents.

Au-dessus, s'élèvent de gracieux baldaquins à l'ornementation et aux ajours délicats, agrémentés de marmousets en culs-de-lampe; leur exécution, beaucoup plus soignée que les sujets des miséricordes, n'est probablement pas de la même main.

Jadis le trésor de l'église était en possession de reliques merveilleuses. Ainsi, outre des fragments de la vraie croix, il possédait des cheveux de Jésus-Christ (?), rapportés de Constantinople par les Croisés et partagés entre les principales villes de France. Cette relique, reconnue solennellement en 1207 par Hervée, évêque de Troyes, fut engagée en 1420, avec son reliquaire d'argent, à l'église Saint-Séverin de Paris; elle ne revint pas. Il y avait aussi un morceau du manteau de

1. Visage d'âne.

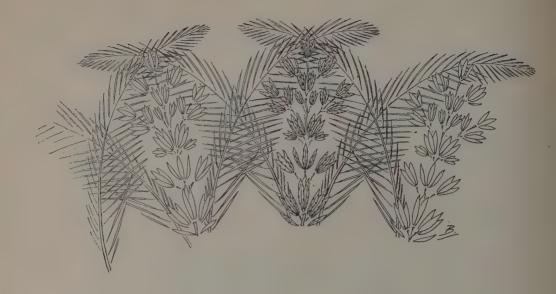
saint Martin, des chaussures de saint Dôme, quelques parcelles du Saint-Sépulcre... et d'autres choses encore.

La collégiale de Champeaux n'avait donc rien à envier aux lieux de pèlerinage les plus célèbres; cela lui valut de nombreuses donations. Elles nous permettent encore de revivre une époque passée, grâce aux naïfs souvenirs laissés par les ancêtres.

Les stalles surtout, ce spécimen si original de notre art national, mériteraient d'être moulées; leur reproduction ne serait pas déplacée au musée d'architecture comparée du Trocadéro.

PIERRE GUSMAN





#### LES SALONS ANGLAIS EN 1901

M. Bénédite a défini ici-même les caractéristiques essentielles de la peinture anglaise contemporaine, et il a su voir très justement « qu'avec ses lacunes et ses travers, ses insuffisances ou sa manière, comme avec ses qualités propres d'imagination, de chaleur, d'exaltation et de coloris, l'art anglais offre cet avantage particulier sur les arts des autres nations, qu'il est empreint d'une forte couleur locale. » Encore que nous retrouvions aux Salons anglais de 1901 cette même couleur locale, nous n'y apprendons rien de plus sur la peinture anglaise considérée au point de vue général. Ge n'est qu'individuellement que quelques artistes pourront être représentés ici d'une manière plus complète et plus heureuse qu'ils ne l'étaient à l'Exposition Universelle, tels Watts, Sargent, Shannon, tels les paysagistes East, Davis, Mac Whirter, tels enfin certains peintres de la nouvelle génération, Byam Shaw ou W. de Glehn.

Toutefois, la Royal Academy de cette année ne saurait compter comme une exposition brillante et elle est inférieure aux Salons précédents. Deux sujets ont, en effet, absorbé presque exclusivement le peuple anglais : la guerre et la mort de la reine Victoria ; les artistes eux aussi n'ont pas échappé à cette préoccupation générale, et beaucoup d'entre eux nous apparaissent plus soucjeux de l'actualité que de l'art. Ainsi, M. Wyllie nous montre Le Passage de la Grande Reine; M. John Charlton, une composition analogue dans un milieu différent ; M. Stanhope Forbes, une toile intitulée Le 22 Janvier. Parmi les peintres de la guerre, nous avons M. Wollen (La Cavalerie légère à Wagon hill); Miss Kemp Welsh (La Course de lord Dundonald sur Ladysmith); M. Bacon (Le Retour); M. Beadle (Arrivée d'une batterie), et d'autres encore. M. Byam Shaw lui-même délaisse ses sujets imaginatifs pour une petite toile qui pourrait être appelée

L'Attente et où se trahit toujours la même préoccupation. Tout cela, il faut bien le dire, constitue surtout du fait divers, et il est assez difficile de suivre ces peintres sur un terrain qui est plutôt celui du reportage que celui de l'art.

Deux grandes figures dominent les Salons : Watts, grand coloriste, qui nous



L'ENGHANTEMENT DE LA FORÊT, PAR M. WILFRID DE GLEHN
(Exposition de la Royal Academy, Londres.)

donne une toile Les Highlands, où rien ne laisse deviner une main nonagénaire, et John Sargent. Les effigies pleines de force et de vie du brillant portraitiste constituent autant de documents précieux sur la société de notre temps. Quelques pages hautement significatives viennent chaque année témoigner de sa vision toujours plus synthétique et de sa technique plus aisée, plus robuste, et nous admirons aujourd'hui les portraits de Mrs Garrett Anderson, du Duc de Portland, de Mrs Cazalet, des Misses Wertheimer, de The Hon. Mrs Ch. Russell, de M. Loch, de

Sir Ch. Tennant. Il faut également, dans le genre, faire une place à M. de Glehn, très fêté avec son Portrait de lady Edward Cecil, où il se rattache à Sargent, et avec celui de Miss R. von G..., où il revient au portrait de plein air de l'école anglaise, ainsi qu'à M. M. Dicksee (Duchesse de Buckingham), Solomon, Collier, Ouless, Peacock, Luke Fildes.

Les grands paysagistes anglais d'autrefois trouvent de dignes continuateurs



« NEW LAMPS FOR OLD », PAR M. JOSEPH E. SOUTHALL (Exposition de la New Gallery, Londres.)

en MM. East, Clausen (Moisson), Mac Whirter, Aumonier, Leader, Waterlow, Davis, La Thangue, que nous avons étudiés dans nos Salons de 1899.

La proportion des œuvres influencées par le préraphaélisme, ou plutôt par le quattrocento italien modernisé par Burne-Jones, est considérable. Chez M. Strudwick, l'imitation du maître est flagrante; elle se perçoit moins chez Mrs Eleanor Brickdale, chez M. Chevallier Taylor, chez M. Gloag, un peintre très doué comme coloriste. Mais on sent trop chez certains de ceux-ci que l'imagination a de la peine à prendre son essor, qu'elle est étouffée par des formules toutes faites et des images déjà vues. Tel n'est pas le cas de M. Wilfrid de Glehn, dont l'Enchantement de la forêt est plein d'une belle liberté de touche et d'une grande saveur

de ton. Il y a, dans cette œuvre, des nus qui sont des morceaux de premier ordre.

La rénovation de la peinture à fresque, tentée cette année par un grand nombre d'artistes, prête au Salon de la New Gallery une apparence inattendue et nouvelle et qui n'est pas en principe pour nous déplaire, surtout lorsqu'on constate la grande habileté des peintres anglais dans le genre. M. Southall nous révèle de précieuses qualités de dessin et de composition et une richesse incomparable de matière dans une allégorie un peu obscure ; miss Kate Bunce s'inspire non sans agrément de Rossetti, dans son Keepsake; l'œuvre de M. Arthur J. Gaskyn a l'éclat précieux des vieux vélins où reluisent les ors; quoique son juvénile cavalier s'intitule Kilhwych, fils du Roi, je serais tenté de reconnaître en lui un proche parent de ces pages que Benozzo Gozzoli fait chevaucher sur les murs du palais Riccardi; miss Evelyn de Morgan ne s'écarte guère du type de femme cher à Burne-Jones, et M. John D. Batten a les yeux et l'esprit tout pleins des Primitifs. Mrs Marianne Stokes (Mère et Enfant), M. Bernard Sleigh (Danaé), M. William Padget, M. Walter Crane (La Fontaine de Jouvence), M. Henry Ryland (Réves), ne sortent pas de l'allégorie et de l'histoire; seul M. Graham Petrie a voulu voir autre chose et il nous montre d'intéressantes vues de Hollande et de Venise, exécutées, elles aussi, à la fresque. Tout en s'assimilant ce beau procédé de la peinture a tempera, les peintres que nous venons de nommer auraient pu, semble-t-il, chercher des sujets nouveaux, regarder en face la vérité et la vie et ne pas se localiser uniquement dans le style du « quinzième » italien. La tentative mériterait alors plus d'éloges, et ce serait une renaissance que nous saluerions avec joie, au lieu d'une reconstitution souvent très habile, mais qui ne porte pas l'empreinte d'une époque ni de sa conception de la beauté.

HENRI FRANTZ





# CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



ATTENTION des amateurs et du public s'est nécessairement, au cours des dernières semaines, fixée sur la vente des céramiques grecques, des faïences italiennes et, tout spécialement, sur celle des tapisseries de haute lisse formant un groupe considérable des collections de M. Léon de Somzée!.

Rarement, peut-être jamais, on ne vit à Bruxelles semblable affluence de collectionneurs et de marchands venus de l'étranger, ce qui d'ailleurs s'explique par la réputation acquise de longue date à l'ensemble des splendeurs qu'a pu réunir dans son hôtel de la rue du Palais l'éclectique amateur. Peu de particuliers ont rassemblé une suite de tentures comparable à celle qui vient d'être livrée aux enchères.

La Belgique regrette sans doute la perte de ce grandiose ensemble. Outre que nul ne faisait avec plus d'obligeance profiter de ses collections les hommes d'étude, le possesseur de ces richesses mettait le plus aimable empressement à prêter ses tapisseries pour l'ornementation des locaux de fête ou de cérémonie. Il avait ainsi, à lui seul, élevant sa libéralité à la hauteur des circonstances, orné le pavillon de la Belgique, de la rue des Nations, en 1900, et fait revivre, dans ce pittoresque et éphémère décor, l'illusion de la suprématie des Flandres dans l'art de la tapisserie de haute lisse, dont précisément Audenarde fut un des centres importants de production.

On se fera une idée de ce que représentait, numériquement, l'ensemble de la collection des tapisseries de M. de Somzée si l'on songe que, tout autre local s'étant trouvé insuffisant, il fallut recourir, pour son exhibition, à l'immense salle des Fêtes du parc du Cinquantenaire, garnie non seulement sur toutes ses parois, mais encore sur des cloisons dressées pour la circonstance et qui doublaient en étendue les surfaces.

Il restera, comme souvenir, le somptueux catalogue publié par M. Fiévez,

1. V. dans la Chronique des Arts du 13 juillet 1901, p. 206, les prix atteints à cette vente.

le directeur de la vente, et où sont reproduites les pièces principales de la collection. Le texte est l'œuvre de M. Destrée, conservateur des antiquités du musée des Arts décoratifs. C'est un travail d'intérêt durable.

A de très rares exceptions près, les tapisseries étaient dépourvues de marques, et s'il a été possible à l'auteur du catalogue d'en rattacher plusieurs à des séries connues, il n'a pu avec une certitude entière en préciser ni le lieu de fabrication ni la provenance. M. de Somzée, au cours de ses voyages, acquit diverses d'entre elles, mais on ne peut dire qu'aucune eût un passé historique. Un instant rentrées dans leur pays d'origine, les voici, une fois encore, au hasard des enchères, dispersées de par le monde.

L'État belge, heureusement, s'est montré généreux ; quelques-unes des plus belles pièces de la vente figureront désormais dans ses collections, tant parmi les vases grecs et les faïences italiennes, que parmi les tapisseries.

D'une manière générale, la céramique n'a pas atteint des prix très élevés. En fait, le nombre des amateurs de cette espèce d'objets est restreint, surtout comparé à celui des amateurs soucieux de posséder des morceaux d'un caractère décoratif en vue de décorer leur demeure.

Le Louvre n'a acquis qu'une seule pièce grecque, charmante œnochoé dorée, une des pièces capitales de la collection. Elle a, je crois, été payée seize cents francs.

Pour les faïences italiennes, les meilleurs morceaux n'ont pas atteint la limite des prix ordinaires réalisés aux ventes parisiennes ou anglaises. Un marchand de Cologne a, toutefois, payé dix mille francs deux plats exceptionnels de Castel-Durante, décorés, l'un d'un profil de femme sur fond bleu, avec l'inscription: MARFISA B., l'autre d'un profil d'homme: ASTOLFO. Ces remarquables spécimens avaient fait partie de la collection Paul, vendue précisément à Cologne, en 1882. Un splendide plat de Gubbio, signé de maestro Giorgio, a été adjugé au prix de 7.200 francs (M. Feuardent), et le musée de Bruxelles est devenu possesseur d'une belle tazza de même provenance, au prix de 7.800 francs. A ce dernier, également, a été adjugé un pavement de quatre cent vingt pièces, aussi de Gubbio, enlevé de la chapelle seigneuriale de Castracani. Quelques plats exceptionnels se sont payés 5.000 francs; les majoliques ont relativement fait peu de chose.

La grande bataille ne s'est engagée que sur les tapisseries. Plusieurs étaient de très haute valeur, au point de vue de l'art et de l'histoire.

La pièce capitale est restée au musée de l'État belge, au prix de 70.000 francs. Longue de 9 mètres et haute de 4<sup>m</sup>20, elle représente La Passion. Au centre, le Christ entre les larrons expire sur la croix; latéralement, c'est Le Portement de croix et La Résurrection. Le nombre des personnages qui concourent à l'action de ces trois scènes est considérable. C'est ici un morceau de premier ordre, rachetant par le caractère son manque évident de charme.

La date se détermine assez précisément par le costume à la mode, vers 1440, à la cour de Bourgogne. La forme des armes, des armures et le dessin des tissus la confirment. L'effet d'ensemble est puissant, le coloris remarquable, l'expression tragique. Cet immense morceau fut, dit-on, trouvé en Espagne; c'est presque dire qu'il est de fabrication flamande. Il se rattache par le style aux tentures du musée de Berne. Il faut féliciter le musée de cette acquisition, qui enrichit

incontestablement sa collection de tapisseries, point nombreuse, mais fort belle. Le musée s'est fait adjuger un autre morceau, d'époque sans doute assez rapprochée du précédent, et probablement de fabrication tournaisienne ou brugeoise: La Mort de Roland, laquelle nous fait assister à une formidable mêlée d'hommes et de chevaux bardés de fer. On y voit sourdre, par les plattes des armures, le sang des guerriers, et quand, ensin, accablé sous le nombre, le paladin s'affaisse mourant au pied d'un arbre, Baudouin, son frère, emporte les armes et le cor du héros légendaire.

Bien que longue de six mètres environ, cette tapisserie n'est encore qu'un fragment. Elle est dépourvue de bordures; tel quel, le morceau est d'intérêt capital, particulièrement pour une collection publique. Il fait songer aux tapisseries de Reims et, remarque M. Claude Phillips, à une tenture du Siège de Troie, au musée de South Kensington.

De fabrication française était le nº 524, L'Enfance d'Hercule, dont les épisodes se déroulent, à ce qu'il semble, à la cour de Charles VII. Française aussi, La Renommée, nº 539, où sur un char traîné par des éléphants blancs, et embouchant sa trompette à quatre pavillons, s'élève la déesse. A ses côtés s'avancent les poètes de l'antiquité, tous désignés par leur nom, et le char, dans sa marche, triomphe du Temps et de la Mort. Ce très important morceau figure au nombre des acquisitions du musée de Bruxelles.

A l'école française, encore, pouvait être assignée la très ancienne « verdure » où, sur un fond semé de fleurs, apparaissent un léopard et des faucons de style archaïque.

Une des tentures remarquables de la vente, L'Histoire de Judith (nº 526), attribuée aux artistes tournaisiens, dont effectivement elle porte les caractères, figure parmi les pièces adjugées à l'État. D'une puissance de coloris rare et d'une grande richesse de composition, elle nous fait assister au festin d'Holopherne. Tout y est d'une précision remarquable : mobilier, costumes, accessoires; c'est un document des plus précieux pour l'histoire somptuaire de l'époque. Le pavement historié est curieux; chaque carreau porte une lettre, mais la disposition semble arbitraire. Très belle bordure. Quelques traces de restaurations. M. Destrée rattache l'œuvre à la tapisserie de Suzanne, appartenant à M. Marmottan, que M. Guiffrey donne à l'école tournaisienne.

La Glorification de Jésus-Christ, la dernière des acquisitions de l'État, est, sous le rapport de l'art, la principale. Bien que du xviº siècle, on y constate des réminiscences de van Eyck, notamment les figures d'Adam et Ève, aperçues dans le fond. Le style général de l'œuvre évoque cependant le souvenir de Mabuse. L'ordonnance est remarquable, et la richesse ornementale fait de cette tapisserie une œuvre de tout premier ordre.

Le sujet n'est pas très facile à déchiffrer. Plusieurs des personnages pourraient être des princes de la maison d'Autriche et de Castille. Le prix de 28.000 francs est modéré, vu la grande valeur du morceau.

Fort belle aussi, mais de moindre mérite au point de vue du style, était La Glorification de la Vierge, adjugée au prix de 27.000 francs à M. Fiévez.

L'Histoire de Bethsabée, la plus belle et la plus vaste des pièces du xvie siècle, poussée à 70.000 francs par le musée de Berlin, a été adjugée à 75.000 francs à M. Fiévez. Le style, le type et la composition accusent la main de Bernard van

Orley, visible aussi dans le Sacrilège d'Érésichton et le Mariage de Mestra, son pendant, morceaux splendides, retenus à 40.000 et 38.000 francs.

Une petite tapisserie, cataloguée sous le nº 534, provenant de la collection Lafaulotte, a dû avoir pour point de départ un carton de Quinten Massys. Elle a trouvé acquéreur à 32.000 francs.

L'Adoration des Mages, nº 533, morceau délicat, inspiré de quelque peinture du xviº siècle, bien que malheureusement altéré par des restaurations, a été poussée à 28.000 francs.

Parmi les pièces moins anciennes, figurait une remarquable tapisserie des manufactures de Delft, dirigées par K. van Mander le fils et par Spirinckx. La scène figurée était L'Incendie de Persépolis. Au bas, la signature de van Mander et la date 1619. Ce très bel échantillon a été adjugé au prix minime de 4.300 francs.

Dans l'école italienne figuraient trois vastes pièces de l'histoire d'Urbain VIII, d'après des cartons de Romanelli, remarquables au point de vue décoratif, mais difficiles à placer ailleurs que dans un palais romain. Elles ont été peu recherchées.

Deux figures de Saint Pierre et de Saint Paul, de fabrication italienne, portaient la signature Gio. Simonet da Pariei, 1711. Une suite de cinq « Ténières », vraiment remarquables et dans un parfait état de conservation, a été adjugée au duc d'Arenberg au prix de 33.000 francs.

L'ensemble de la vente a produit 945.216 francs, dont 771.810 francs pour les tapisseries.

\* \*

Le musée des Arts décoratifs a inauguré, au cours des dernières semaines, une série de nouvelles salles, consacrées, les unes aux antiquités préhistoriques, franques, gallo-germaines et belgo-romaines, recueillies dans nos provinces, les autres au produit des fouilles opérées dans le sud-est de l'Espagne par MM. L. et H. Siret. L'ensemble, de surprenante richesse et de puissant intérêt, forme, en quelque sorte, la préface du musée où, jusqu'à ce jour, les périodes dont il s'agit étaient à la fois mal représentées et mal logées. Bien que très remarquable au point de vue ethnographique, l'exhibition ne l'est guère moins sous le rapport de l'art proprement dit. Il y a là notamment des objets de parure, des armes, des vases, des verreries surtout, d'une rare élégance de forme et d'un décor de très grande délicatesse. Le tout est classé dans un ordre parfait par le baron de Loë, conservateur de la section.

Une salle nouvelle a été affectée en même temps aux antiquités grecques et romaines acquises depuis un an. Ici se trouvent deux bustes et un torse de marbre, découverts à Smyrne par M. de Le Court-Wincqz, têtes barbues, datant du nº siècle avant notre ère, une série de dons divers et un ensemble très curieux de l'Asie-Mineure, ayant formé la collection Mistho, acquise par l'État. Au total 426 numéros mis en ordre et catalogués par M. Franz Cumont, le savant conservateur des antiquités helléniques et romaines.

Particulièrement précieux sont les sarcophages en plomb provenant de Saïda, l'ancienne Sidon. D'une décoration très élégante, ces spécimens n'existent que dans un petit nombre de collections. Des types analogues et de même origine se trouvent au musée de Constantinople.

Dans la même salle se trouve réunie une très intéressante collection d'aquarelles, de vases grecs et de terres cuites, d'après les originaux ayant formé, en majeure partie, la collection van Branteghem. Ces dessins ont été offerts au musée par ce distingué connaisseur.

A mentionner ensin les moulages de trois figures tirées de l'ensemble si intéressant de la Nouvelle Jérusalem de Varallo, tableaux en sculpture des épisodes de la vie et de la passion du Christ. Ces remarquables créations sont dues à la collaboration de Gaudenzio Ferrari et d'un moine du nom de Tabachetti, qu'on suppose avoir été originaire de Dinant et s'être appelé, de son grai nom, Jean de Wespin.

Même dépouillées de leur polychromie et des chevelures postiches qui contribuent si puissamment à leur expression, ces figures conservent un grand caractère. Le musée les doit à l'initiative et à la générosité du sénateur belge Montesiore

\* \*

L'étude de M. Weale sur Hubert van Eyck publiée par la Gazette dans son numéro du 1<sup>er</sup> juin donne quelque actualité au mouvement dont se sont faits, en ces derniers temps, les promoteurs quelques archéologues gantois. Il s'agit du placement, dans la chapelle même où est exposée L'Adoration de l'Agneau, d'un cénotaphe à la mémoire des immortels créateurs du chef-d'œuvre que M. Weale assigne à l'aîné des frères seul.

Pour le cénotaphe serait utilisé un corps d'architecture, sorte de portique de marbre noir existant dans la chapelle. On y adapterait un médaillon des frères van Eyck, et deux figures allégoriques de marbre blanc, du ciseau de l'excellent statuaire Julien Dillens, serviraient de supports.

L'idée, sans doute, est louable, encore que cette manière d'arrangement se puisse discuter au point de vue du goût. Elle me paraît franchement critiquable en ceci que les promoteurs du mouvement songent, dans ce corps d'architecture du XVIII° siècle, complété par des figures du XX° siècle, à encastrer la pierre tombale d'Hubert van Eyck, mort en 1426.

J'ai raconté naguère aux lecteurs de la Gazette la découverte, dans un amas de décombres, de cette précieuse dalle funéraire. On savait, par la description qu'en donne van Mander, que ladite pierre tumulaire, scellée au mur de l'église Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon, portait une mort en pierre blanche, tenant une plaque de cuivre où était gravée une élégie flamande. L'épitaphe retrouvée répond assez précisément à cette description; elle est de petites dimensions et se trouve actuellement déposée parmi le riche ensemble des pierres tombales et autres sculptures formant le musée lapidaire gantois, à l'ancienne abbaye de Saint-Bavon. On y distingue la silhouette, moitié en creux, moitié en reliéf, d'un cadavre décharné, tenant de chaque main un phylactère. Des bords d'un rectangle ayant servi à l'insertion de la plaque de cuivre, rongée par le temps, et aujourd'hui disparue, émergent le haut du buste et les extrémités.

N'est-ce pas une réelle profanation de vouloir faire de cette relique le motif d'une décoration ultra-moderne? Il me paraît infiniment plus conforme à son esprit et au respect qui doit l'environner, qu'elle continue à faire partir de la nécropole de l'abbaye de Saint-Bayon. On n'encadre pas une épitaphe du xv• siècle d'un motif ornemental du xviii, pour lui donner enfin un complément décoratif ultra-moderne. Et comme il ne s'agit pas de faire une décoration néo-gothique, le mieux est encore de laisser les choses en l'état : au passé ce qui est du passé.

Pour attester le souvenir toujours vivace des peintres illustres dont il s'agit de perpétuer le souvenir, le langage contemporain sera plus éloquent qu'aucun autre.

\* \*

On est prompt en Belgique à ces adaptations du goût contemporain aux choses du passé, et les générations futures auront souvent terriblement de peine à retrouver, sous l'opération indiscrète des restaurateurs, l'œuvre des architectes d'antan.

Par malheur, si le « fléau des restaurations » — pour emprunter le mot d'un archéologue de marque — s'est fait cruellement sentir dans nos provinces, la flèvre des démolitions inconsidérées n'y a guère moins sévi. A Gand même, tout le centre est en voie de transformation, et, d'ici peu, se trouvera totalement remanié.

Au cours des travaux, on a heureusement pu rendre à la lumière un édifice important, l'antique Halle aux Draps, la dernière en date des constructions similaires élevées dans le pays. Située au pied du beffroi, son étroite façade d'entrée était seule restée visible, à front de rue.

La construction est des premières années du xv° siècle et, aujourd'hui dégagée, elle offre une façade latérale nullement dépourvue d'élégance. Actuellement, l'édifice comprend sept travées de fenêtres ogivales sur un soubassement d'autant d'ouvertures rectangulaires. Un deuxième étage en croisées, que surmonte une rampe aux élégants dessins ; une haute toiture pourvue de lucarnes à frontons en gradins : tel est l'ensemble d'un édifice occupé, sans interruption, depuis trois siècles et demi par la confrérie des escrimeurs de Saint-Michel.

On va mettre la main à la restauration du vénérable morceau d'architecture. De sept, le nombre de ses travées sera porté à onze, et sa profondeur actuelle, de vingt-sept mètres, sera portée à quarante-deux. On lui fera, en outre, une façade postérieure, si bien qu'une partie notable de l'édifice appartiendra à la restauration. J'ai sous les yeux le dessin de cette réfection, nullement dénuée d'agrément. Rapprochement bizarre: tandis que l'auteur des plans primitifs fut, au xv° siècle, Simon van Assche, celui de la restauration projetée sera M. Aug. van Assche, lequel, aidé de M. van Rysselberghe, aura mis tout prochainement la main à l'œuvre. L'ancienne halle des drapiers deviendra par la suite le siège d'une partie des services municipaux et servira de local à la Société d'archéologie et, nécessairement aussi, aux vénérables escrimeurs.

On poussera le respect jusqu'à conserver un édicule du xvine siècle, blotti dans l'angle du beffroi et de la halle.

k #

A Bruxelles, une tour de la première enceinte, actuellement à découvert au milieu d'un ensemble de constructions parasites, semble gravement menacée de

destruction. Il s'agirait d'amener entre divers propriétaires une entente permettant le dégagement complet de ce précieux reste du berceau de la cité. C'est un travail du xu° siècle et le major Combas, dans la notice qu'il lui consacre dans les *Annales de la Société d'archéologie*, y signale des fenêtres en ogive qui seraient l'exemple le plus ancien de l'emploi de cette forme d'arc en Belgique.

La tour est en parfait état de conservation; elle n'est même pas isolée d'une partie de l'enceinte, dont on voit encore un mur de parapet. Si la Belgique possédait une loi, depuis longtemps sollicitée pour la conservation des monuments historiques, elle trouverait ici son application au premier chef.

Au cours de la discussion du budget des Beaux-Arts, le ministre compétent a fait entrevoir à M. Constantin Meunier la commande de la Glorification du travail, le monument projeté par l'artiste depuis un grand nombre d'années, et destiné à être l'œuvre dominante de sa carrière.

HENRI HYMANS





#### BIBLIOGRAPHIE

#### FRANZ VON LENBACH, FRANZ STUCK ET ALBERT VON KELLER



Es peintres allemands contemporains connaissent des satisfactions que beaucoup de leurs confrères étrangers, et des plus illustres, leur envieraient: bien peu parmi ceux-ci, je crois, ont reçu près du public la sorte de consécration que constitue pour un artiste la réunion en album de l'ensemble ou d'un choix de ses œuvres, et que les éditeurs allemands, surtout ceux de Munich, semble-t-il, décernent volontiers aux peintres les plusmarquants de leur pays.

Hier, c'était Bœcklin; aujourd'hui, ce sont MM. F. von Lenbach, Stuck et Albert von Keller qui recoivent cette glorification.

La renommée universelle dont jouit Franz von Lenbach, les distinctions officielles de tout genre dont il fut comblé, la faveur qui le sacra portraitiste attitré des souverains, des princes, des personnages célèbres de tous pays, expliquent suffisamment l'honneur qui lui est fait et nous dispensent d'insister longuement sur les mérites de l'artiste. On n'a pas oublié, du reste, la place prépondérante qui lui avait été faite, l'an dernier, à la section allemande des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle, et l'on a encore présentes à l'esprit la dizaine de toiles qui l'y représentaient, peintures curieusement cuisinées, parfois de dessin un peu hâtif et de coloration lourde, mais d'une exécution si habile, qui, par leur aspect et leur couleur, faisaient songer aux maîtres en compagnie desquels l'artiste vécut longtemps: tantôt à Rembrandt, tantôt à Rubens, ou bien encore à van Dyck, et s'imposaient d'ailleurs, dès l'abord, par la vivante expression des visages.

1. Franz von Lenbach Bildnisse, Gravuren nach Originalgemælden des Meisters. München, Hanfstængl. Grand in-folio, 20 planches en héliogravure dans un carton (90 marks); — Franz Stuck, 30 Photogravüren nach Gemælden des Meisters. München, F. Hanfstængl. In-folio, 30 planches en héliogravure dans un carton (75 marks); — Albert von Keller, 20 Photogravüren vom Künstler autorisirte Ausgabe. München, F. Bruckmann, A.-G. In-folio, 20 planches en héliogravure (60 marks).

On retrouvera dans le superbe album édité (avec une perfection technique incomparable) par la maison Hanfstaengl, quelques-unes des figures qui nous furent alors montrées: l'aristocratique  $M^{me}$  de Fabrice, la fière  $M^{me}$  Lili Merck (représentée dans une autre planche avec sa fille), la pensive  $M^{me}$  de Lenbach. Il manque la saisissante effigie de l'historien Mommsen, mais voici, d'après lui, une admirable étude que nous reproduisons et qui ne lui est pas inférieure. Et



PORTRAIT DE TH. MOMMSEN, ÉTUDE PAR M. F. VON LENBACH

ce sont ensuite — pour ne citer que les plus remarquables parmi ces vingt œuvres, où prédominent surtout les figures féminines, comme si l'artiste (qui a fait lui-même ce choix, paraît-il) avait voulu donner tort à l'opinion courante qui l'estime plus puissant interprète du caractère masculin que fin psychologue dans le domaine féminin — La comtesse Wrbna, Mme de Radowitz, les deux fillettes de l'artiste Marion et Erika Lenbach, Mle de Barkany, Le Prince régent Luitpold de Bavière, la hautaine silhouette de Bjærnstjerne Bjærnson, etc. On regrettera peut-être de ne pas trouver dans cette intéressante sélection, qui semble nous faire connaître surtout un Lenbach tout récent, quelqu'une des nombreuses effigies

de Bismarck, toutes si puissantes et si intensément expressives, et d'autres portraits fameux qui, comme ceux de Dællinger, comptent parmi les plus sûrs chefs-d'œuvre du maître. A cela l'éditeur répondra que plusieurs se trouvent dans un premier album qui a précédé celui-ci. Le ou les volumes qui, espérons-le, suivront prochainement, compléteront sans doute encore ce résumé de l'œuvre de Lenbach.

Franz Stuck, le jeune président de la Sécession de Munich, professeur à l'Académie de cette ville, talent singulièrement audacieux, robuste et coloré,



LA GUERRE, PAR M. FR. STUCK (Nouvelle Pinacothèque, Munich.)

servi par une habileté technique étonnante, jouit près de ses compatriotes d'une renommée non moins grande : maintes fois, au cours de nos *Correspondances d'Allemagne*, son nom a été prononcé; malgré tout, chez nous, où il a peu exposé, son œuvre — à raison aussi de sa grande variété — reste peu connu. On en aura une excellente idée en feuilletant l'album qui nous est offert ici.

C'est, avant tout, un poète païen, plein d'ardente fantaisie, qui s'y révèle, un artiste fortement imprégné de la vision particulière de Bæcklin, se mouvant à l'aise, comme lui, parmi le monde de la Fable et dont la débordante imagination, relevée d'un humour parfois un peu gros, se plaît à évoquer les amours et les combats des centaures, les amusements des jeunes faunes luttant du front avec

les jeunes béliers (c'est le sujet d'une des planches les plus charmantes de l'album), les idylles entre sylvains et nymphes, les animaux fabuleux des forêts enchantées, les folles bacchanales déroulées à la lisière des bois, ou bien encore, dans le domaine de la légende populaire, l'effrayante chevauchée du « chasseur sauvage ».

Ses visions antiques sont non moins réussies : des danseuses qui font songer à des figurines de Tanagra vêtues de souples étoffes à la Loïe Fuller; une Pallas Athéné pleine de noblesse; une tête de Méduse dont les yeux fixes distillent l'effroi; une Sirène, au contraire, toute séduisante; et l'on n'a pas oublié ses exquises statuettes de l'Amazone combattant et du Centaure blessé admirées l'an dernier à l'Exposition, et qu'on désirerait revoir ici.

Voici, maintenant, les antiques allégories rajeunies de façon originale: La Guerre, sinistre évocation dont la reproduction est jointe à ces lignes; Le Péché, onduleux serpent aux écailles verdâtres, enroulé autour d'un splendide torse de femme et venant accoler au visage tentateur sa tête fascinatrice; Le Remords (qui n'a que le tort de rappeler, comme conception, la Justice poursuivant le Crime de Prud'hon), le baiser mortel de La Sphinge enfonçant ses griffes dans le dos de l'homme qu'elle écrase contre son sein.

Puis, ce sont des sujets historiques ou religieux: Le Paradis perdu (qu'on a vu l'an dernier à Paris), Le Crucisiement, qui ne révèle guère que le souci de l'originalité, — et quelques portraits, au rang desquels on peut placer un masque de Beethoven d'une expression pénétrante. Citons ensin une composition pleine de grandeur et de poésie mélancolique: Soir d'automne.

Si Albert von Keller montre moins de verve et d'imagination, son œuvre n'en décèle pas moins un véritable et sincère artiste, qui a déjà su se faire une belle place à la Sécession de Munich. Un tableau dont nous vîmes l'an dernier à l'Exposition une charmante esquisse: La Résurrection de la fille de Jxīre, composition remarquable d'originalité et d'émotion, une ou deux scènes antiques, une Sorcière sur le bûcher, nous le montrent un moment attiré par le genre historique. Mais c'est le portrait féminin et la vie mondaine qui semblent surtout le requérir et le mieux inspirer: le portrait de sa femme, celui de Mme de Kühlmann, d'autres encore tout empreints du sentiment de la grâce féminine, son Dîner, etc., sont des œuvres fines et élégantes qu'on devine pimpantes de couleur, et où se révèle un artiste expert à rendre d'une main légère les mille scènes séduisantes et futiles du high-life.

Au total, trois peintres fort différents de l'école munichoise actuelle nous sont ainsi présentés, en des albums rivalisant entre eux de luxe et de perfection. Louons encore les éditeurs Hanfstaengl et Bruckmann d'une aussi belle activité, et remercions-les de nous ménager d'aussi artistiques jouissances, doublées d'aussi précieux éléments d'information.

A. M.

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

# Simon, 13, 14e Grange Batelière, Paris Refuser les Imitations

Recommandés pour BLANCHIR, ADOUCIR VELOUTER la peau du visage et des mains

Médaille d'OR EXPOSITION UNIVERSELLE

1900

30 Millions de Bouteilles PAR AN

Vente: 15 Millions

# artums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, Partumeur, 29, Bould des Italiens, PARIS

# LE GARDE-MEUBLE PUBL

Agréé par le Tribunal BEDEL & Cie
18, rue St-Augustin

Avenue Victor-Hugo, 67 Rue Championnel, 194 Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANEMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGEES HEMOGLOBINE GRANULÉE ET

HÉLIOTYPIE

# FORTIER & MAROTTE

35, Rue de Jussieu, 35

PARIS CF STORD

REPRODUCTIONS ARTISTIQUES

FAC-SIMILE DE PEINTURES ET DESSINS

Catalogues de Vente

ETC., ETC



GRAVURES DE LA

DES BEAUX-ARTS

(1 400 planches)

Tirages sur papier de luxe in-4° colombier Prix : de 2 fr. à 100 fr. l'épreuve EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

# Les Beaux-Arts & les Arts Décoratifs

PAB

MM. L. BÉNÉDITE, J. CORNÈLY

CLEMENT-JANIN, GUSTAVE GEFFROY, J.-J. GUIFFREY

EUGÈNE GUILLAUME, G. LAFENESTRE, LUCIEN MAGNE, P. FRANTZ MARCOU

CAMILLE MAUCLAIR, ROGER MARX, ANDRÉ MICHEL

AUGUSTE MOLINIER, ÉMILE MOLINIER, SALOMON REINACH

Un magnifique ouvrage de 528 pages in-8° grand colombier

Illustré de 30 planches hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures) et 250 gravures dans le texte.

Prix: Broché, 35 fr. — Relié, 40 fr.

Prix exceptionnel pour les abonnés de la "Gazette des Beaux-Arts", broché 25 fr., relié 30 fr.

#### CHEMINS DE FER DE L'OUEST

# ABONNEMENTS SUR TOUT LE RÉSEAU

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest fait délivrer, sur tout son réseau, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 4°, 2° et 3° classes, et valables pendant 1 mois, 3 mois, 6 mois, 9 mois et 1 an.

Ces cartes donnent le droit à l'abonné de s'arrêter à toutes les stations comprises dans le parcours indiqué sur sa carte, et de prendre tous les trains comportant des voitures de la classe pour laquelle l'abonnement a été souscrit.

Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue.

Il est facultatif de régler le prix de l'abonnement de 6 mois, de 9 mois ou d'un an, soit immédiatement, soit par paiements échelonnés.

Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de 3 mois, 6 mois, 9 mois et 4 an partent du 1<sup>er</sup> et du 45 de chaque mois.

# CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

A l'occasion des courses de Vichy, la Compagnie P.-L.-M. mettra en marche, au départ de Paris, un train spécial à prix réduits en 2° et 3° classes.

PRIX DES PLACES (ALLER ET RETOUR):

2° classe: 2° fr. — 3° classe: 1° fr. 50

ALLER. — Départ de Paris, le samedi 3 août, à 40 h. 53 soir ; Arrivée à Vichy, le Dimanche 4 août, à 6 h. 20 matin.

RETOUR. — Au gré des voyageurs, par tous les trains ordinaires, sauf les express, à partir du 4 août jusqu'au dernier train de la journée du 43 août

Pour tous autres renseignements, voir les affiches et prospectus publiés par la Compagnie.



## FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg - Montmartre, 54

## Librairie ALBERT FOULARD

Vve A. FOULARD & FILS, Sucre. 7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'art, Livres illustrés. ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

### CHRISTOFLE ET 56, rue de Bondy, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

# GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

# TABLEAUX MODERNES

Estampes

EXPERTISES

# IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, Rue Godot-de Mauroi, 12

TAILLE-DOUCE - HÉLIOGRAVURE Typographie

TRAVAUX DE DUXE

Atelier de Gravure et de Photographie

GRAVURES

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1.100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8° colombier Prix: De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

# HARO & C'E

PEINTRE-EXPERT

#### DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

## EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

## CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité

5, Rue de la Terrasse (Boulevard Malesherbes)

### LES BEAUX-ARTS

#### THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Led

Polices incontestables - Capital: 6.250.000 fr. Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques.

Directi on générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

## TABLE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée (4º SÉRIE, 1881-1892 COMPRIS)
EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix: 20 francs l'exemplaire broché

# FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

#### E. JEAN-FONTAINE, Libraire 30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)
ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES Direction de Ventes publiques

# H. LECLERC et P. CORNUAU, Sucrs

219, rue Saint-Honoré, Paris Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes. ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

# DES BEAUX-ARTS GAZETTE

8, rue Favart, Paris.

#### PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE Paris . . . . . Unan: 60 fr. Six mois: 30 fr. 32 fr. - 64 fr. Départements

ÉTRANGER États faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois : 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît le 1st de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8s, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la Gazette des Beaux-Arts offrent la plus grande diversité: les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maitres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la Gazette des Beaux-Arts compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine: Viollet-le-Duc, E. Reman, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre, Courajod, Yriarte, Ary Reman, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer:

MM. E. Babelon (de l'Institut), Georges et Léonce Bérédite, B. Berenson, E. Dertaux, W. Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, R. Cagnat, A. de Champeaux, M° de Chennevyères, Clément-Janin, H. Cook, Ch. Diehl, lody Dilke, L. de Fourcaud, G. Frizzoni, P. Gauthez, H. de Geymüller, S. di Giacomo, A. Gruyer (de l'Institut), J.-J. Guifferey, Th. Homolle (de l'Institut), H. Hymans, P. Janot, G. Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, L. Maeilleau, L. Magne, M. Maindron, A. Marguiller, J.-J. Marquet de Vasselot, R. Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Emile Michel (de l'Institut), Em. Molinier, J. Moméja, E. Müntz (de l'Institut), P. de Nolliac, Gaston Paris (de l'Institut), P. Paris, A. Pératé, E. Pottier (de l'Institut), B. Prost, Ş. Reinach (de l'Institut), Th. Reinach, Marcel Reymond, G. Riat, W. Ritter, Edouard Rod, Saglio (de l'Institut), P. Sédille. Schmarsow, Six, Schlumberger (de l'Institut), W. de Seidlitz, M. Tourneux, A. Venturi, Héron de Villefosse (de l'Institut), P. Vitry, etc., etc.

#### EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts recoivent gratuitement

# LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques; les renseigne sur le prix des objets d'art; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

#### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.